الحس الوجودي في ديوان(موتى يجرون السماء)
للشاعر: موسى حوامدة

الدكتور: عبد الرحيم مراشدة
قسم اللغة العربية
جامعة جدارا– المملكة الأردنية الهاشمية

ملخص

يسعى هذا البحث إلى تسليط الضوء على الحس الوجودي عند شاعر حديث في الأردن، من خلال تتبع المكونات الوجودية التي ظهرت لديه بشكل لافت، وأصبحت سمة لمجموعته الموسومة:(موتى يجرون السماء)، وكان سبب اختياري لهذا الشاعر هو: ما أحدثه شعره من أراء تختلف عما هو اعتيادي ومتداول على الساحة المحلية، على الأقل، وبسبب ما وظفه، من خلال نصوصه الشعرية، من أفكار بدت للوهلة الأولى مثيرة للجدل والانتباه، على الساحتين: الشعرية والنقدية في الأردن. ثم إن هذا الشاعر يبدو أنه يقدم خطاباً مختلفاً، مشبعاً بالفكر والفلسفة، إضافة إلى شعرية القصيدة وفنياتها لديه.

وقد ارتأيت في هذا البحث أن أبين ملامح الوجودية، من خلال قصيدتين وجدت أنهما تمثلان ما نسعى إليه في هذه الدراسة، كون الوجودية في شعره هي التي أثارت كثيراً من اللغط، ومن ثم أعرج على سياقات أخرى، حسب مقتضيات البحث، فكان أن تناولت، ابتداء، وقبل الدخول في التحليل، مفهوم الوجودية وعلاقتها بالشعر، وبعد ذلك حاولت الإجابة عن السؤال: لماذا الوجودية؟ وما أثرها على النصوص الشعرية في هذه المجموعة.

ولم يكتف الدارس الحالي بالتنظير النقدي لمسألة الوجودية، وحضورها في نصوص هذه المجموعة، وإنما ذهب إلى التحليل التطبيقي، فذهب إلى دراسة عتبات النص بما يفيد ويصب في مجرى البحث، وقد وقع اختيار الباحث على القصيدتين التاليتين، ليتم تناولهما بالتحليل: الأولى(موتى يجرون السماء)، بسبب من أنها كانت عنواناً للمجموعة، والثانية قصيدة(ليست ميتة هذه القصيدة).

يبقى هذا البحث محاولة لتقديم صورة عن الحس الوجودي عند هذا الشاعر، آملين أن يتبعها خطوات نقدية أخرى، تبين أهمية هذا الشاعر على الساحتين: المحلية والعربية، على أقل تقدير، لما لأشعاره من أهمية، تستحق الدراسة والعناية والتقدير من وجهة نظر الباحث، الذي تصدى لهذه الدراسة، على الأقل.

مقدمة

بداءةً حرت من أين أبدأ مشواري النقدي مع نصوص الحوامدة، إذ أصابني التأمل، والتأني لتحديد مسارات الرؤيا لدي، حيث انتابني إحساس بأني أمام تجربة مختلفة، وفي زمن مختلف، على خريطة الشعر المحلي على الأقل، ولفت انتباهي، من خلال تتبعي لمسيرة هذا الشاعر، عبر مدونته الشعرية، تسارع تحولاته واختلافاته عما يكتب في الساحة المحلية، أسلوبيا وموضوعيا، فكنت أميل بعد قراءات متأنية في مجاميعه، إلى أنني في موازاة مشروع شعري يؤسس لأشياء تختلف عما نقرأه في ساحتنا الشعرية، هذا من جهة، ومن جهة أخرى لفت انتباهي أن هذا المبدع يحاول أن يضع قدمه على مساحة لم يُسبق إليها ما أمكن، بحيث لا تشير إلا إليه.

حاولت تبيّن سر هذا الاختلاف في لغته وأسلوبه، فكان أن وقعت على ثيمات، تشكل بالنسبة لي مفاتيح معينة لولوج عالمه النصي، فأمسكت بخيوط منها: خيط الفكر، والصورة، واللغة، وفي هذا كله رابط يتسلط على غالبية النصوص لديه، هذا الرابط هو الحس الوجودي، والحس الإنساني اللافت في سياقاته بشكل مكثف، ويتوسل الحوامدة لإبراز هذا الجانب، بمرجعياته الخاصة، وثقافته الواسعة، ودليلنا على ذلك ما يتعالق في نصوصه من مرجعيات تحيل إلى: الميثيولوجي، والديني، والتراثي، والتاريخي، والفلسفي... الخ، وهذا ينبئ عن كثافة النصوص موضوع هذه المقاربة النقدية، وقد ارتأيت، تجنباً للتشعب أن أفرغ دراستي هذه للحس الوجودي لديه، بما يمثله من رؤيا للإنسان والوجود والحياة.

لقد عرفنا الحوامدة بأنه من الخارجين: فنياً وموضوعياً، على ما هو مألوف، وكانت قصائده ونصوصه تنفلت باتجاهات تثير معها زوابع، بل أعاصير، من الأفكار المضادة، كما حدث مثلاً بعد قراءته لقصيدة يوسف الصديق، التي تضمنت استجلاباً لمضمونات قصة يوسف عليه السلام، ولكن بطريقة اختلفت عما هو مفهوم من القصة، وما تعارفت عليه المرجعيات الثقافية والدينية التقليدية، بحيث بدت الرؤى والأفكار

والدلالات الكامنة فيها تشكل انفلاتاً لافتاً عن المتداول والمحكي، وقد نختلف كثيراً أو قليلاً مع النقود التي توجهت إلى هذه القصيدة، لكنها شكلت انحرافاً بيناً لمساره الشعري. المهم أنه لم يجر على ما هو سائد، ولم يجتّر ما هو سابق، وحاول تأسيس عالمه الخاص، فكان له أن تتكّب سبلا صعبة، ومناطق فيها حقول ألغام، إن جاز التعبير.

1- لماذا الوجودية؟

لنا أن نعلم أولاً أن المنحى الوجودي، ليس جديداً في الفكر الأدبي وغير الأدبي، في العالم العربي والغربي. وللتأسيس لهذه المسألة لا أود الإغراق في دراسة الوجودية منذ عصورها الأولى، منذ الفلاسفة الأوائل مثل أرسطو، وأفلاطون، وسقراط، في قرون ما قبل الميلاد... الخ[1]. سأقتصر على بداية منطقية، تلك البداية التي أثرت في مسار تفكير عدد غير قليل من مفكرينا وكتابنا في الوطن العربي، الذين أفادوا من الوجودية، بوصفها منهجاً في كتاباتهم، وبما يخدم هذه الدراسة، ومنهم الشعراء بطبيعة الحال.

بعد الحربين العالميتين، الأولى والثانية، حدثت هزات وانقلابات فكرية لافتة ومهمة، أثرت على بنية التفكير الإنساني، لا سيما في البلاد التي تعرضت للحروب ومآسيها، ومنها انعتاق الإنسان من كثير من المفهومات التي كانت سائدة، وتبدو بوصفها مسلمات قارة، فظهر الميل لشرح الوجود، وفهم الكون والحياة والإنسان بطرائق مختلفة عما كانت عليه سابقاً.

أصبح الفرد ينظر لذاته ومركزيته، ويسأل نفسه أين هو من الكون؟ ولماذا وجد، وما الجدوى من استمرارية وجوده، وإلى أين يمضي مصيره... فانقلب نحو ذاته، ومال إلى الحرية، والخلوص مما تكدّس في ذاكرته من مفهومات، ومعطيات ومنتجات عصور سالفة، فحاول تغيير آليات التفكير لديه، وبكل شيء، لم يستثن أية أبعاد مهما كانت، وبذا لم يعد التابو المقدس، واللوغس المؤطر، والمفهومات التي بدت مسلمات، كافية لإقناع الإنسان بما يجري، ومن هنا كان الخلل بيناً في البقاء على ما كان،" أصبحت الفلسفة التي لا تعير اهتماما للفرد والإنسان لا تمثل أي أمل للإنسان"[2].

بات الإنسان قلقاً وأَرِقاً، ويتأمل في الكون والإنسان والحياة، وأصابت المثقفين ردات فعل من الأفكار السائدة، وظهرت الوجودية بتدرج بوصفها مذهباً جارفاً، في أوروبا خاصة، وبدت تشير إلى مسائل أصبحت من أساسياتها، من حيث الإشارة إلى (القلق، والتوتر، واليأس والإحباط)، ولعل رواية(الغثيان) لجان(بول سارتر

J. P. Sarter)[3]، التي يجسد فيها رؤيا وجودية لافتة، فهي تظهر في شخصياتها توجهات سلبية تجاه الحياة والوجود، وقد عانى بطلها(روكنتان Rokentan) الويلات والمصائب في البحث عن مصيره.

كل ذلك ناجم عن أن الإنسان بعامة، بعد الحربين، راح يكابد ويعاني لاكتشاف ذاته وعالمه بطريقة مختلفة عما كانت عليه، كما أسلفت،" فقد نجد في مثاليات الفلسفات الكلاسيكية والسكولاسية، حيث ألغازها الماهياتية– من الماهية– كانت قد ألغت ظواهر المحسوسات، أو حسية الظواهر... حيث اتجه الإنسان– آنذاك صوب التزييف المنطلق من مبدأ(لا إنسان)، ثم إن الأنظمة الفكرية الحديثة– الشيوعية، والنازية، والديمقراطية– ألغت أصالة الفرد الواحد، وحريته وحقوقه، في غمار المجموع، وبقي الفرد الإنساني عرضة للتعذيب والإذابة من جهتي الفلسفة والسياسة، وحدث ولا حرج عن مرتزقة الديانة وصيارفتها، ومشاركتهم إيجاباً أو سلبا في هذا الإنسحاق للإنسان، على حد تعبير مفكر وناقد حديث، محمد الندوي من الهند[4]. وبعد هذه الأمواج تدفقت على الإنسانية مناهج متتالية لإعادة فهم الحياة، على صعيد الفكر والفلسفة والأدب، وقد ظهرت في الأدب ردات فعل عنيفة تمثلت في مناهج ومدارس أدبية مختلفة، مثل الرومانسية، والواقعية الجديدة، والدادائية، والسوريالية، والمستقبلية، والانطباعية... الخ، وكل هذا وغيره أدى إلى تغير نمط السلوك والحياة والتعامل معها، وطبيعي وفق هذا المنحى أن تتغير أساليب الكتابة والتفكير.

إذاً الصراعات الأيديولوجية وما واكبها من تحولات، بعد الحربين العالميتين، لعبت دوراً مهماً في إعادة التفكير في الإنسان. وبعد ذلك هبت على العالم العربي ما أصاب العالم الغربي من هذا الحراك، حيث نعلم انخراط العالم العربي بالتبعية إلى طرفي الحربين، فكان بعضهم تابعا لألمانيا النازية، كما حدث مع الدولة العثمانية، وبعض الدول كمناطق من بلاد الشام والعراق ومصر، مع الحلفاء، الإنكليز وأوروبا، بوصفها مثالا للمجتمع الرأسمالي، وهذا ما زاد الانقلاب لدى المفكر والأديب في العالم العربي، وحمله على التساؤل المستمر عن وضعه، ووضع أمته، وما يمكن أن تؤول إليه الأمور.

إن الحراك الوجودي في العالم العربي هب علينا مع موجات الحداثة، لا سيما بعد التلاقح الثقافي بين العالمين: العربي والغربي، بنتيجة الهجرات والإرساليات... وبالتالي الترجمات التي راحت تفعل فعلها في الساحة الأدبية، ولنلحظ قول العقاد، وهي

فترة قلقة، في رأينا، لأنها جاءت في مرحلة مفصلية من التاريخ العربي، وهي مرحلة تسجل بدايات النهوض والإحياء، كما نعلم، فهذا العقاد يقول:" يندر أن أتلقى بريداً لهذه اليوميات من غير سؤال عن الوجودية، وعن آراء الفلاسفة الوجوديين، في هذه المسألة من مسائل الدين، أو تلك المسألة، من مسائل الأخلاق، أو غير ذلك من مسائل الاجتماع أو السياسة، هذا إضافة إلى أن بعض المفكرين العرب راحوا يتبنون الفكر الوجودي في الغرب، ووجدوا لهم ما يبرر توجهاتهم، لا سيما عندما يسندون ما ذهبوا إليه إلى الفكر الوجودي في الفكر العربي والإسلامي في تاريخنا القديم، لا سيما عند الصوفيين العرب، وبعض الديانات الأخر، كما نجد في النصرانية"[5]، فذهبوا إلى قراءة الوجودية، وقاموا بترجمات أفكارهم وطروحاتهم، ونشروها في الساحة المحلية العربية، ليطلع عليها الجيل المتعطش للقراءة والمعرفة، ولكل ما هو جديد، بعد حزمة من الهزائم التي ألمت بالعالم العربي أيضاً.

ومن الترجمات والأفكار التي يمكن رصد أثرها في النصوص الكتابية العربية، إضافة للتراث الصوفي العربي والإسلامي، وبعض الأفكار التي نجدها هنا وهناك، عند الكتاب والفلاسفة العرب القدماء، نشير إلى ترجمات نصوص(كريجارد kierkegaard، وهيدجر Heidegger، ومارسيل Marseel وسارتر Sarter– زعيم الوجودية الحديثة– وسيمون دي بوفوار Semon de beauvoir وباسكال Baskal... الخ)، ولعل أهم الترجمات التي أثرت في أدبنا، تلك التي تناولت مفهومات سارتر عن الوجودية، لا سيما التي ترى أن الإنسان محورا مهما في الوجود، وهذا لا يتعارض مع المفهوم الإسلامي، الذي يرى أن الإنسان هو مركز الوجود وكل شيء مسخر له، وعليه أن يعي مصيره فهو يرى:" أن الإنسان يوجد أولاً ثم يتعرف إلى نفسه، ويحتك بالعالم الخارجي، فتكون له صفاته، ويختار لنفسه الأشياء التي تحدده"[6]، وبهذا يكون هو الذي ينطلق من وعي ذاته إلى وعي وجوده، ليكتشف وجوده وكينونته، ولعل الشاعر خاصة، والمثقف عامة، يمكن أن يُصنف وجودياً، بكونه الأكثر حساسية تجاه الأشياء والوجود والعالم.

وبهذه الأفكار الوجودية، تكون الحداثة ومنتجاتها الفكرية قد لعبت دوراً في تأجيج الحس الوجودي لدى الإنسان، ومن ثم تركت تأثيرها على الإنسان العربي، المبدع بعد أن صار نهماً في الإطلاع على الثقافات الأخرى، ولا ننسى الهزات التي حصلت في العالم العربي في العصر الحديث، بعد عصر الاستعمار والهزائم المتوالية، والضربات

الموجعة في الجسد العربي، من المحيط إلى الخليج، فلا يمكن تجاوز الحروب العربية الإسرائيلية، وقبلها محاولة العرب التحرر من الاستعمار الغربي، ومن ثم من التواجد التركي، ليتخلص من تبعية الدولة الضعيفة والمتهاوية بعد الحربين العالميتين وما تبعهما من آثار.

2- الشعر والوجودية:

لا يمكن للشعر، بوصفه جنساً أدبياً، كغيره من الأجناس، أن ينفصل عن المحيط، وعن المؤثرات الحافة به، ومن قراءة بسيطة للفكر الوجودي، ولما سبق من تأسيس مبدئي، نجد أن النص الحافل بالشعرية، الذي يستند للوجودية ويستثمرها في مكوناته، يمكن أن يتصف بالبعد الإيديولوجي، وينحى منحى الالتزام، وأحيانا ما يؤثر هذا البعد، على فنيات المنتج والعمل، ويتسلط عليه، إذا لم يلتفت منشئ النص لمكونات النص وفنياته بشكل جيد، حتى لا يتسلط الأيديولوجي على الفني، ومن المكونات التي تظهر في النص، وتعود مرجعياتها إلى الوجودية، يمكن أن نجد:(القلق، والتوتر، والتعبير عن الفراغ، والتشاؤم، والعبثية، والعدمية، البحث عن حرية الاختيار... الخ)، يقول(سارتر J. P. Sarter) المنظر الأهم للوجودية، في القرن الماضي:" باختياري لذاتي- أفعال الذات- وإبداعي لنفسي، اختار الإنسان، وأبدع الصورة التي يجب أن يكون عليها"[(7)]، بمعنى أنه يريد التحرر مما عداه، ومما يشكل سلطة عليه، أو يحجر على تفكيره، لينطلق، بوصفه إنساناً في الوجود والحياة، ليكتشف ذاته ويمارس أفعاله.

إن ما يمثله الواقع لا يرضي بالضرورة الإنسان على هذا الوجود، لأن مشتملات الواقع أحياناً محكومة بسلوكيات، وعادات، وقيم، تولدت بشكل متراكم، تؤثر في مسار الإنسان، ولكل أمة من الأمم، عبر منظومة من التقنينات والمحددات، التي لها مرجعيات مختلفة، دينية أو اجتماعية أو عرفية... الخ، تحملها على أن يكون لها خصوصية مختلفة عن غيرها، ويرى سارتر خاصة، وأصحاب الوجودية عامة، أن بعض هذه الأشياء تشكل عوائق أمام حركية الإنسان في وجوده؛ ولهذا فهو دائم القلق والتوتر والحيرة أمامها، ويسعى إلى تثويرها وتغييرها.

يشير(سارتر J. P. Sarter) في بعض مقارباته للوجودية إلى هذه المسألة بقوله:" الآن أعتقد أن ما قلناه قد يسمح لنا بتفهم معنى كلمات ضخمة رنانة بعض الشيء، مثل القلق والسقوط واليأس، ولكنّا سوف نرى أن معنى هذه الكلمات غاية في البساطة...

إن الوجود ليعلن صراحة أن الإنسان يحيا في قلق، ويكابد القلق"[8]، وربما لا يتعارض هذا المفهوم مع المفهوم الإسلامي الذي يرى أن الإنسان خلق في مشقة وتعب، وقد أعلنت الآية القرآنية صراحة عن هذا" وخلقنا الإنسان في كبد"[9]، ثم نجد تسلط بعض المفاهيم التي لها علاقة بالفكر الفلسفي، والنابعة من إيمان الإنسان بذاته، وبتحقيق وجود الفرد في الوجود، ذلك أن الشعر والفلسفة صورتان للتعبير عن الوجود، إحداهما التعبير عن المكان، والثانية التعبير عن الآنية، والشعرية تصبح هنا مجالاً لتأسيس الوجود والعالم، لأنها تقدم رؤية تنعكس عن وجهة نظر منتجها، بوساطة كيفيات التعبير المنطلقة من القول، ويصبح الشاعر بهذه المواصفات خالقاً لا مجتراً، مبدعاً لا صانعاً، بحيث يخلق عالماً من الوجود قائماً بذاته، ولا يشير إلا إليه، وبذا يملك الشاعر بهذه المواصفات من الحقيقة المتجددة، ما يملك الفيلسوف، بل الشعور لدى الشاعر هنا أقوى، لانحيازه إلى أفق أرحب من التعبير.

يكون للشاعر هنا نزعة إنسانية، متجاوزة الانغلاق من خلال تحقق الذات الإنسانية في الوجود، وأزعم أن الحوامدة، شاعراً، يتمثل مثل هذه المقولات والطروحات، ويفيد من هديها.

الحس الوجودي في شعر الحوامدة

لنبدأ هنا بالتساؤل: كيف يعبر الشاعر عن وجوديته؟ أو كيف يوصف بأنه شاعر وجودي؟ للإجابة عن هذين السؤالين، وربما ما يقترب منهما مضموناً، يمكن الانطلاق من المحاور التالية، إذا كان الشاعر متمثلاً للمذهب الوجودي، وتبنّي أثر هذا التمثل في النصوص التي يكتبها، وصولاً إلى الدلالات التي نود البحث عنها، والمتعلقة بأثر المنهج الوجودي في النصوص الشعرية التي بين أيدينا وهي:

أ- الوجودية واللغة الشعرية

اللغة في النص كينونة وجود وإظهار، وفي الشعر الملتزم لا يمكن أن تكون لغة واصفة فقط، أو شكلية وناقلة للشيء كما هو فقط، وإنما يكون لها ظلال تحيل إلى مرجعيات مستقاة من المنبت التي تعود إليه، ولهذا نحن نقصد هنا اللغة ذات الكيفية التعبيرية الضامة للشعرية من جهة، ولوجهة النظر أو الخطاب الناجم عن استثمار هذه الشعرية. اللغة بهذه الكيفية تكون مشحونة بظلال دلالية تسترعي الانتباه والتفكر والتعمق، وعليه يمكن أن يتوسل الشاعر بالتجريب، والابتعاد عن الاعتيادي والواقعي، وقد تنبه

لهذه المسألة الفيلسوف الألماني(هيجل **G.W. Hegel**) عند قوله عن لغة الشعر الوجودي: " على الشاعر الوجودي أن يصنع ويبدع كلمات جديدة، وبهذا ينعتق، ويبتدئ عن كبير جسارة وعظيم قدرة في الاختراع، بشرط ألا يضع نفسه في تعارض مع روح اللغة"[(10)]؛ لأن باب اللغة بالنسبة للمبدع الحق مفتوح على مصراعيه، وهذا ما أكده غير واحد من الحداثيين: جبران خليل جبران وأدونيس وعلى جعفر العلاق... الخ.

ولا يمكنا تجاوز اللغة بوصفها مفتاحاً من المفاتيح المهمة لعبور الدلالة، والوعي باللغة يعني الوعي بنقاط عبور النص، وفي الشعر تتخذ اللغة أهمية أكثر عمقاً من النثر؛ لأنها تتجاوز العادي والمباشر، يذكر(رينية ويلك وأوستن **R. Wellek, A. Warren**):" إن اللغة الشعرية تنتظم وتشدّ مصادر اللغة اليومية، وأحياناً تنتهكها في سعيها– أي اللغة– إلى وضعنا قسراً في حالة من الوعي والانتباه.. ولنقل بأن اللغة تقدم له– الشاعر– نفسها شعراً"[(11)]، أما الوجودي فيرى أن اللغة ليست بريئة عندما يتعامل معها الشاعر، يقول(سارتر J. P. Sarter):" الشعراء قوم يترفعون باللغة عن أن تكون نفعية"[(12)]، فهم يصرون على أن تكون لها أبعاد فكرية وأيديولوجية، مهما حاولوا إخفاء هذه الحقيقة.

الوجوديون يحاولون تطويع اللغة لخدمتهم، شأن أي أيديولوجي آخر، فاللغة عندما تعبِّر عن الأشياء تأخذ دور التعامل الذي ينعكس عن الذات، وما ترمي إليه،" إذا كانت اللغة لم تعد تشبه مباشرة الأشياء التي تسميها؛ فإنها ليست مفصولة عن العالم، لهذا السبب فهي تستمر في شكل آخر، وتكون مكان الاكتشافات"[(13)]، ولا يقف الأمر عند هذا الحد، وفق هذا المفهوم للغة عند عبورها للنص، فثمة وظيفة رمزية في اللغة ومن هنا كانت المطالبة من بعض الفلاسفة والمناطقة بتحرير اللغة باستمرار من محمولات معينة تعلق بها، بنتيجة ظروف طارئة، أو سلطات اجتماعية تؤثر عليها، ما أمكن، لكي تكون أكثر تعبيراً عن الأشياء وبشكل حر.

إن طروحات(ميشيل فوكو M. Foucault) يمكن أن تعطينا بعداً مهماً في دراستنا للغة الملتزمة، التي يمكن شحنها بمحمولات فكرية معينة، فها هو يرى أنه:" من الضروري تحرير الكلمات من المضامين الصامتة التي ترتهنها، أيضا، لا بد من تطويع الكلام وتسييله من الداخل، ليتمكن من تمثيل دينامية الحياة"[(14)]، إذا المنحى الوجودي يسعى لتحرير اللغة والكلام من الأطر الجاهزة، والمرجعيات الصارمة، التي تسلّطلت

عليه، ليكون أكثر تعبيراً وحرية في التعبير عن المراد، وتأتي أهمية اللغة ليس لأنها الحاضنة للفكر، وإنما أيضاً يتم بوساطتها تمرير الأسلوب الذي ينتهجه الكاتب، والخطاب، والاستراتيجيات النصية المبطّنه فيه، والأسلوب هو الأكثر تأثيرا في ذهنية المتلقي،" حيث يُظهر الشكل والأسلوب روح الأثر الأدبي، ويحدد العقلية التي تنتجه، ولا يجوز بحال الحكم على العمل الأدبي دون العودة إلى الأداة المادية– اللغة– التي أخرجته إلى حيز الوجود"[15]. لهذا تكون دراسة اللغة وما تنطوي عليه من أبعاد أيدلوجية، وهنا الوجودية، مهمة للوقوف على ما يثيره النص من دلالات تسهم في تفكيه، وإحداث مقاربة تجاهه.

إن الحوامده يوظف كثيراً من معطيات الوجودية، ويذيبها في نسيج لغته الشعرية، وهذا ما سنراه أثناء مسارنا في تحليل القصائد موضوع هذا البحث.

ب- الوجودية والصورة

إن أهم ما يعنينا هنا الشكل، وليس الصورة بمفهومها البلاغي الكلاسيكي فقط، الشكل إضافة إلى الصورة الفنية التي نعلمها، بوصفها مكوناً من مكونات الشعرية، والصور الإبداعية في المنحى الوجودي هي التي تخترق العادي والمألوف، وترسم ما لم يُرسم بعد، وهي التي تصدر عن لُمح وإشارت سيميائية، تخلق تصوراً وفكراً وفلسفة، عند المتلقين، بعيداً عن التشبيهات التقليدية، والاستعارات المستهلكة، بمعنى أننا لا نكتفي بما تعطيه المفهومات البلاغية التقليدية للصورة، فهناك استثمارات للصورة بكيفيات مختلفة في نصوص الحوامدة، منها ما يستثمر الشكل، والفضاء البصري، والبياض، والرسم الكتابي للحروف كما اتضح هذا من العنوان للكتاب– المجموعة– ومنها ما يحيل إلى شكل ما في القصيدة ومدى انتشارها على البياض، ومنها ما يحيل إلى منتجات الصورة التي أشار إليها(سي دي لويس C. D.)، حيث وزعها إلى صورة حركية، وصورة سمعية، وصورة شمّية.. الخ[16].

ج- الإيقاع، ولا نعني به هنا، أيضاً، وزن الخليل بن أحمد الفراهيدي فقط، فهناك عناصر تثير شعرية النص، وتلفت الانتباه في إيقاعاتها ووزنها الداخلي، من حيث بناء وتركيب الجملة الشعرية، وبعض التكرارات للجمل والعبارات والحروف، والتعابير القادرة على توظيف هذه المسائل، ولن نخوض كثيراً في مسائل الإيقاع، إلا حيث اقتضى الأمر ذلك، بما يخدم الموضوع الأساس، ولعل توسل الحوامدة بإيقاعات ومكونات قصيدة النثر أخرجته إلى التعويض عن غياب العروض، والالتزام بقوانينه الصارمة، حتى يكون أكثر

حرية وانطلاقاً في الكتابة، ويمكن أن نجد إيقاعات أخرى، سياقات تحيل إلى أبعاد جوانية: نفسية وموسيقية، وتركيبية مختلفة، يشعر بها المتلقي وينجذب إليها.

د- استثمار عنصر(هندسة الفوضى إن جاز التعبير)

الفوضى التي نعنيها هنا هي الطرائق التي تسعى إلى تثوير السائد، وتحويله إلى شيء مختلف، إنها الفوضى البناءة، الفوضى التي تثير الإحساس بالترابط بعد اكتمال العمل، بمعنى عند تجزئة العمل تستشعر فوضى في التلقي والكتابة، وعدم الوصول إلى مقاربة مباشرة للنص، ولكن بعد الفراغ المتأني من القراءة الواعية، يتمكن المتلقي الذي يتمتع بكفاءة معينة، ومرجعيات مهمة، من الوصول إلى دلالات تتفتح عليه باستمرار، وهذا يصب في المنحى الذي ينادي برفع سوية المتلقي ليصل إلى مستوى منشئ النص، وهذا من استراتيجيات النص الحداثي، ومن سمات تحرير الأشياء عند الوجودية وإعطائها معنى وقيمة تجعل لها وجودا مركزياً ولافتاً.

هـ- الوجودية وتقويض المسلمات

اللوغس الوجودي يقوم أساسا على تهديم كثير من المفهومات السابقة، ويسعى إلى التحرر والانعتاق، لا سيما التي تشرّبها الفكر الإنساني عبر تراكمات زمنية وفكرية، من العادات والقيم القديمة، والتراثات المتراكمة، مهما كان مصدرها، حتى الديني منها، وهنا مكمن الخطورة للنص الشعري الوجودي خاصة، لكننا نشير هنا، إلى أن المزلق لدى كثير من الشعراء عندما ينهلون من الوجودية، دون تمثل الوجودية في مهادها، ودون وعي لمكوناتها عند كل شعب من الشعوب، وقد كان شاعرنا واعياً لهذه المسألة، وهذا ما سيتضح في تحليلنا لنصوص الحوامدة الشعرية.

والوجودية متنوعة في مرجعياتها وهويتها، فهي ليست هذه الموجودة حالياً فقط، كما عرفناها عن الغرب، أو كما هو شائع لدى البسطاء من الناس، وكما أشرنا، فمنذ أفلاطون وأرسطو نجد لها وجود، وقد نجد بعض ملامح للوجودية في المسيحية وبعض الفرق الإسلامية، والديانات الأخرى، ولنتذكر أن الوجودية في الإسلام كان لها حضور لافت في عصر من العصور، وكيف نهضت بالفكر الإسلامي الجدلي، على أيدي كثير من الفلاسفة والمفكرين، لا سيما ما نجده عند الصوفيين، ولهذا يُشعرنا الشاعر الوجودي بأن لا شأن له بالأحكام التقليدية، والأفكار المسبقة سلفاً، سواء أصدرت عن المؤسسة الدينية، أم الأخلاقية، أم العقائدية الأيديولوجية، مهما كانت، سعياً للحرية في التعبير.

وبمعنى أدق نجد الشاعر المتمثل للمذهب الوجودي، فوق كل الألوان والتنويعات المعروفة من المناحي المتعلقة بالسلوك الإنساني، المهم عنده تحصيل ما يخدم وجوده وإنسانيته في الوجود، بغض النظر عما يعرف من عادات وقيم مسبقة، فالحرية هي الأساس، وقد يبرر بعض النقاد والمفكرين للشاعر الوجودي كثيراً من أساليبه التعبيرية.

يرى بعض الباحثين الوجوديين العرب أن الشاعر الوجودي إذا" وجد الرذيلة أو القبح، أو الشر، كانت أوفر حظاً في التمكين من الإبداع، فلا جناح عليه مطلقاً أن يتخذها وحدها– أو مع غيرها– موضوعاً لخلقه الشعري، والإثم كل الإثم في الإنصراف عن هذه الأشياء إلى أضدادها، استرضاءً أو تملقاً لأهواء الأخلاق أو الدين، أو ما إليها من الأوضاع في دنيا الحياة"(17) على حد تعبير عبد الرحمن بدوي.

ما ذهبنا إليه من أراء، عن الوجودية والشعر الوجودي، يعطينا تصوراً مبدئياً للتعامل مع نصوص هذا الشاعر الذي وظف الوجودية في نصوصه الشعرية، أو استلهم بعض مكوناتها، إضافة لمكونات أخرى أفادته في إقامة شعرية النص لديه، ونحاول الآن أن نتتبعه في نصوصه، في مجموعته(موتى يجرون السماء)، وارتأينا أن نوزع مسارنا ضمن المحاور التالية:

1- العتبات النصية

أ- العنوان بوصفه عتبة

أول ما يقع عليه المتلقي، في هذه المجموعة، هو العنوان، الذي جاء مكتوباً على الغلاف بكيفية غير اعتيادية ولافتة، فكان له فضاء بصري يحمل المتلقي على الوقوف والتأمل، ومن حيث التلاعب بالشكل في النص، أو بشكل الحروف أو غيرها، نجد أن هذا التلاعب والتشكيل يعطي دالة أولية ومفتاحية لعبور النصوص، وذلك يجعل منه، ومن التفكير به، أداة من أدوات التحليل والتفكيك، لقد أفرد الناقد(الخطابي) كتاباً كاملاً عن إشكالية كتابة الشعر بصرياً، وتتبع حركة الشعر العربي، قديمه وحديثه، في هذا الاتجاه، وراح يطبق عملياً على نصوص من الشعر العربي، فها هو يقول:" ينبغي التفريق بين نمطين من الاشتغال الفضائي في الشعر: أ- اشتغال ثابت، موحد كباقي المكونات الأخرى (صوت، إيقاع تركيبي، استعارة..) ووجوده يتم في استقلال عن أي وعي قبلي بأهميته لدى الشعراء... ب- اشتغال يعتمد البعد البصري، عن وعي وسبق إصرار، وهو الذي يقدم بموجبه النص، ومكوناته اللغة في فضاء صوري، عن طريق التصرف الخاص

للشعراء بلغتهم، وعن طريق إدماج بنيات سيميوطيقية غير لغوية في الخطاب"[18] وقد رأى قبل ذلك(أزرا باوند A. Baond) أهمية العلاقة بين التشكيل اللغوي والرسم والشعر، فهو يذكر أن" العمل الفني المثمر حقاً هو ذلك العمل الذي يحتاج تفسيره إلى مائة عمل من جنس أدبي آخر، والعمل الذي يضم مجموعة مختارة من الصور، والرسوم، هو نواة مائة قصيدة"[19]، أما الباحث يحيى عبابنة في إحدى دراساته على العلاقة بين الشكل اللغوي والشكل الكتابي وبين القصيدة، فيرى: أن من بعض الأنماط يمكن أن يكون التموج في كتابة الكلمات، كما سنرى بعد قليل، له دلالة معينة ويطبق هذا الباحث على هذا النمط الكتابي من القصائد الحديثة، فيقول:" التموج هو إحدى تقنيات السواد والبياض، ويعني أن تكون السطور الشعرية مهما طالت غير متوازنة فوق السطح، ويكون ترتيبها غير مطرد، دون أن نعني أنها عشوائية"[20]. وهنا تأخذ القصيدة مداها في إدراك المعنى المراد تثبيته في النص.

إن اشتغالات العنوان الأولية، بوصفها من العتبات والنصوص الموازية في هذه المجموعة، تحيل إلى ما ذهبنا إليه قرائيا، وتشي بمرجعية ملبسة، وتتقاطع مع المفهومات الدينية السائدة، وربما غيرها، والمكونات المنطقية المفترضة، أو المسلم بها سلفاً، ثم إن العنوان يستثمر البعد البصري، فضاء البياض هنا، لإنجاز محمولات دلالية، فها هو عنوان الديوان، موضوع هذا البحث:(موتى يجرون السماء)، وهذا العنوان جاء مكتوباً كما يلي، وعلى فضاء بصري أبيض، وبلونين: البني والأزرق، البني الذي يشير ويقترب من لون الأرض، والتراب، والصلصال، والأزرق الذي يشير، مبدئياً، إلى السماء والفضاء الخارجي، وكل كلمة، في العنوان، تبدو بخط مختلف، وغير متوازنة على السطر(السطح)، فهي مكتوبة هكذا:

موتى **يجُـــرُّون**

--- السَّمَاء

الشاعر هنا، وبتواطئ بينه وبين الناشر في تنفيذ الغلاف، أراد أن يعطي بعداً دلاليا للكلام الموجود على فضاء العتبة الأولى للمجموعة، وكأن الشاعر قد تراءى له،

أمواتٌ يتنزّلون ويصعدون إلى السماء، وهذا يفتح الدلالة من خلال رسم الحروف على البياض، فيجعل كلمة(يجرون) هي بمثابة البعد النووي للجملة، ويضعها بخط مميز وعريض ومختلف عن الكلمتين الحافتين في السياق، ثم يضع نقاطاً، تشير إلى الاتجاه والفراغ، ودلالة على إسقاط سياق ما من النص– العنوان هنا– وإذا ما علمنا أن هذا السياق هو مفتتح لقصيدة داخل الديوان– المجموعة– فهذا يعني أنه يشكل اشتـــــغالاً يلح على ذاكرة منشئ النص، ويكون اختياره للعنوان بهذه الكيفية اختياراً قصدياً، وينبني عليه وجهات نظر نقدية عند قراءة المجموعة كاملة.

الشاعر يفتتح القصيدة التي أفاد من عنوانها وجعلها عنواناً للمجموعة بالسياق التالي[21]:

موتى يجرون السماء

موتى يجرون قبورهم نحو المساء.

أرملة تقرص خد النهار.

كمثرى جافة.

حديد طري.

....

ثم نجد الشاعر يختم القصيدة بلوحة شعرية، فيها تلاعب في توزيع الكلمات على البياض، بطريقة لافتة ومختلفة كذلك، ويدخل الحروف الإنكليزية– الهندية الجذور– في سياق النص الشعري كما يلي[22]:

ركل الجيرة

بحبل الندم،

ندمٌ.

ندمٌ.

ندمٌ.

كما حصل يوم 2007-8-13

يوم دُفنت هذه الكلمات

في مقبرة الوضوح.

عنوان القصيدة والمجموعة، كما سلف:(موتى يجرون... السماء)، ويلاحظ التلاعب اللفظي بشكل جلي، في بداية القصيدة، خاصة في السياق الشعري الأولى، بين لفظتي(المساء والسماء) كلاهما علوي، كلاهما له دلالات في ذاكرة الإنسان، وبتنوعات مختلفة، كلاهما يشير إلى نهاية من نوع ما، فالأحياء بعد موتهم يرتقون إلى السماء، في المرجعيات الدينية التي نألفها، فإذا كانت السماء تتلقف نهايات الأشياء والحيوات، فالمساء يتلقف نهايات النهارات، وفيه بدايات السكون، والهدوء، والسبات، والانتهاء لحيوات أخرى، ستعاود مسيرتها في يوم قادم، إنه غروب لشيء ما، وعبور في نهايات ما، ثم إن لون المساء والغياب يميل إلى الأرجواني الذي يمكن أن يحيل إلى لون الأحمر القريب من لون الدماء، وعندما ترتبط هذه الدلالة مع كلمتي: السماء والمساء، يكون لها ظلال مختلفة من المعاني، فقد يقفز لون القتل، والموت، والألم، وغروب شمس الحياة.. الخ، ثم إن العنوان كما نلاحظ أسقط كلمة القبور، وجعل الحذف يقع بين كلمتي يجرون وكلمة السماء، وتم تمثيله بعلامة الترقيم(...) وهذا يحمل على توقع كلمات أخرى، غير التي جاءت في سياق الكلام الشعري(يجرون قبورهم).

فإسقاط كلمة(قبورهم) من السياق في العنوان محاولة لعدم الاعتقاد بالسائد والمتداول، وبأن النهاية في السماء، وهنا اختراق لافت للتابو المقدس، في الديانات الأساسية الثلاثة، وبعض الديانات الأخرى، بل يريد الشاعر هنا تثوير معنى معاكسا تماماً، حتى مع الخروج على التابو المقدس، والفكر القار لدى كثيرين، وفي ذلك الانفلات بحثاً عن حرية الذات والوجود في تفكيرها واكتشافها لنفسها، وهذه الأفكار نجد ما يسوّغها لدى الوجودية، فهو يؤنسن الميت، ويرفض الموت والعدم، ويبعث فيه الحياة بالكلمات، ولا يريد له العروج للسماء، بل على السماء أن تأتي إليه، هذا مع الأخذ بعين الاعتبار الدلالات الكثيفة الكامنة خلف كلمة(يجرون)، التي جعلها بخط مميز للتوكيد على سيميائيتها، حيث السماء تحيل إلى المقدس، والذات الإلهية.

نحن نرفع الأيدي إلى السماء للتضرع والدعاء، ونشير إلى السماء بوصفها مكاناً مقدساً، وفي بعض النصوص القديمة غالباً ما تشير السماء إلى مكان لوجود الآلهة، والذوات الإلهية، وكلمة يجرون، تحيل في باطنها للإذلال(المجرور)، أو على أقل تقدير تشير إلى ضعف، بشكل أو بآخر، بمعنى ضعيف وتابع... الخ، لا سيما في غياب كلمة

(القبور) فهم– الذين يجرون وهم الموتى– لم يعودوا في القبور، فقاموا يجرون، وأصبح لهم قدرة على ممارسة الفعل.

فهل ضاقت بالموتى الإقامة، واستبطأوا القيامة، فنهضوا لتكون؟ وفي ذلك كسر للعهد الإلهي، وكسر للمقدس، هذا لا يجوز في عرفنا الديني، ومعتقداتنا التي نتربّى عليها ونعتقدها، وهذا من معاني الوجودية بامتياز، إذ يتوسلون الحرية في السلوك والتعبير، أنَّى كانت النتيجة، والشاعر يتوسل بالتخييل ليخرج من المحاكمة الدينية والعقائدية عليه، فيقع كلامه ضمن الصور الخيالية والاستعارات وما إلى ذلك.

ويشير السياق إلى شيء يمكن أن يكون أعقد من ذلك: عندما يجعل كلمة (السماء) مكتوبة بصرياً على البياض بشكل مائل، بمعنى أنها تنحني وتنحدر باتجاه الأسفل، وفيها صفة المطاوعة، لهؤلاء الذين يسحبونها، وهنا يكون الفعل صادراً عن الموتى، إذ يؤنسن الموتى ويعطيهم الفاعلية، ويسحب الفاعلية القادرة من السماء، وأخطر ما في الأمر عند(تأريض السماء) بمعنى جعل السماء أرضية وتتماهى مع الأرض، وهذا اتحاد بين الأرضي والسماوي ولكن بشكل سلبي، كما نرى من سياقات أخرى داخل المجموعة.

ب- الغلاف بوصفه عتبة

ينطوي الغلاف، إضافة للعنوان ومشتملاته، على لوحة فنية، أقرب إلى السوريالية منها إلى التجرد، وفيها اختلاط لألوان بين البني الترابي مع الأزرق بما يشتق منه من داكن وغامق، ولون أخضر عشبي بسيط، والبنفسجي اللون المحايد، أو المتولد من اللونين الأزرق والبني، ويتمثل صعود الألوان الترابية البنية باتجاه الأعلى، وتبدو الألوان في امتزاج وتكوّن، وكأنها متداخلة وتسيل هنا وهناك، لكن حركة ميلاد يمكن أن تستخلص من خلفيات اللوحة، ومن التأمل فيها بعمق، واختلاط هذه الألوان يشي باختلاط العالمين: الأرضي والسماوي، كما سلف، لكن ما يلفت الانتباه هنا سلطة اللون الترابي البني على السماوي، وصعوده بشكل لافت، وفيه نوع من التشوف للصعود، والتخطي والتجاوز، والاختراق.

إذا ما عدنا للعنوان الذي يشير في بعض احتمالاته إلى سحب وجر السماء إلى الأرض، وكونه مضافا إلى لوحة الغلاف، سنصل إلى تداخل الألوان على شكل صراع محتوم بين الكون الإنساني الأرضي، والسماوي العلوي، بما يمثله. كل هذا يشير إلى

القلق المحموم لدى منشئ النص، والتوتر الذي استثمره من جوانيته، والمنعكس عن العالم والمحيط الذي يعيشه، فجعله في نصه بهذه الكيفية، وكانت كيفيات التعبير لديه مختلفة، وغير اعتيادية على عادة الشعراء الوجوديين، وربما بعض الشعراء السورياليين أيضاً، ويبدو أن شاعرنا متأثر أيضاً في مرجعياته بالسوريالية، بسبب من اختياره للوحة سوريالية، ولوجود بعض السياقات الشعرية التي تحيل إلى الحلم والكتابة الذهنية، وحضور السوريالية في الشعر الحديث لافت أيضاً، ورفده بكثير من المعطيات، فهذا أدونيس يقول؛" التجربة السوريالية تعيد النظر تجاوزياً، في لغة السائد(الثبات والتقليد)، تأسيساً للغة الأصل(التحول، الإبداع)"[23] فالسوريالية تقدم خدمة مهمة للمنتج الوجودي على اعتبار أنه أيضا خروج عن المألوف في التعبير والفهم.

ثم على الغلاف الخلفي، وعلى أرضية داكنة، ترابية اللون، يبرز وجه الشاعر، بسحنة متجهمة، غاضبة، معترضة، صارخة بنظرتها، لترسم الكلمات التي تعبر عن جوانيته، واختياره للصورة أيضاً هنا هو اختيار قصدي، فهو الذي اختار تصويره بهذه الكيفية، وهو الذي طلب أن تكون بهذا اللون الترابي البني، والتي تحيل بتجهمها، وإخراجها بهذه الكيفية، التي تحاول إظهار لغة الجسد– الوجه الغاضب هنا.

كلنا يعلم أهمية الصورة والجسد، في توصيل دلالات قد تكون أحيانا أبلغ من الكلام، وفي الشعر يحاول بعض الشعراء الرسم بالكلام، إن جاز التعبير، فكيف إذا تمكن الشاعر أو المبدع من استثمار التكنولوجيا الحديثة ووسائلها في نصوصه، وهذا ما يحدث في عصرنا الحضاري المتسارع، والتي لم تكن متاحة سابقاً، وإن أشار بعض القدماء بإلماحات إلى إمكانية الإفادة في الكتابات الإبداعية من مختلف الوسائل في التعبير والبيان، وهذا ما إشار إليه(الجاحظ ت– 255هــ)، رحمه الله عندما بين في فصل البيان أهمية الحال(الصورة)، وسماها لغة(النصبة) عند قوله:" وجميع أصناف الدلالات على المعاني من لفظ وغير لفظ، خمسة أشياء... أولها اللفظ، ثم الإشارة، ثم العقد، ثم الخط، ثم الحال التي تسمى نصبة. والنصبة هي الحال الدالة التي تقوم مقام تلك الأصناف"[24]، ويمثل عليها، فكان النقاد منذ القدم يعون أهمية الحال والشكل والصورة، ومن اختيار الصورة هنا، على هذه الشاكلة، يقودنا إلى رؤية حادة للعيون في وجه الشاعر، والغضب الظاهر من التجهم، وإلى عدم الاكتراث بما هو سائد من قيم وسلوكات وعادات وطقوس، تتبع حدث الموت العظيم، وما ينتج عنه من سلوكيات بشرية مختلفة.

الشاعر، في هذا السياق البصري، وما يثيره من علامات إشارية عبر اللغة والصورة، يخترق العادي والمألوف بصورة فلسفية، وبتعبير يكمن فيه البعد السيميائي، الذي يدعو المتلقي إلى إعادة المفاهيم وإنتاجها، على غير ما اعتاد عليه فيما يعرف، وبما يمكن أن يكون مقدساً بالنسبة إليه. تغدو الكلمات ذات دلالات إشارية وسيميائية تعلن عما فيها، حيث" تكمن وظيفة العلامة في تأمينها الاتصال بين الأفكار عبر وسيلة من الرسائل. مما يحتم بالتالي وجود أداة، شئ يُتَكلّم عليه ومرجع وعلامات، ونظام إشارات، كما يتوجب أن يكون ثمة وسيلة نقل بين المرسل والمرسل إليه"[25]. المعاني والدلالات العابرة للغة هنا تصلنا عبر الكلمة، والصورة، والشكل، واللون، وما إلى غير ذلك، وكل هذا وغيره حاول الشعر الحديث استثماره ما أمكن، وشاعرنا مولع بمثل هذه المعطيات.

إن ما يدعم هذه الدلالات الكامنة في اللوحة والصورة في الغلاف الخارجي كذلك، تلك الصورة للشاعر بكيفيتها الإخراجية على الغلاف الخارجي من الخلف، وأعني هنا صورة وجه الشاعر، وتلك العبارات الواردة في معرض سياقاته الشعرية، المتداخلة مع صورة الوجه، خاصة ما يتعلق بحدث الموت الذي يركز عليه، ليس موت الذات فقط وإنما موت أشياء كثيرة في الوجود والعالم والحياة، انطلاقاً من موت الذات، حتى في موته هو لا يريد طقسيات دينية وجنائزية، فها هو يقول على لسان الشخصية الساردة في قصيدته:(حين يأتي الموت)، والتي جعل جزءاً منها عتبة وتصديراً على الغلاف الخلفي للمجموعة، ويكتبها على ظلال صورته، ولم يكتف بإيراد القصيدة في خلال المجموعة الشعرية. واختياره لهذا يُعدُّ توكيداً على أهمية القصيدة وأهمية مضموناتها، يقول فيها:

حين يأتي الموت
لن أساومه
ليحرص المقربين
على حفلات النواح؛
... كلما عدد المشيعين أقل
كان ضميري أكثر بياضا،
وكلما كانت الدموع أقل
كانت أخطائي أجمل.
لينصرف المعزّون

قبل تدشين البياض..

لينصرفوا؛

ليست لي حاجة إلى مديح ناقص،

ليست حسناتي مشجباً للنفاق،

لينصرف الأوغاد.

إنه الشاعر المتمرد الرافض، الوجودي، الذي لا يفكر إلا من خلال ذاته، بوصفه يمثل ذاتاً في الوجود، وهذا ما يعطي بعداً إنسانياً لنصوصه، فهو يفهم الوجود على طريقته هو، غير عابئ لا بالموت ولا غيره، المفاجأة هنا أنه يهاجم الناس، ويهاجم كل من يتعاطف معه، وكل من يحضر طقسيته الجنائزية، ويصف المشاركين بالجنازة بالأوغاد، ليس هذا فقط، بل ويحقّرهم ويطردهم بقوله:(انصرفوا)، ويؤكد على فعل الطرد بتكراره لهذه العبارة، لغة ولفظاً ومعنى، ويصفهم بـــ(الأوغاد)، لإيمانه بعدم جدوى الوجود بالكيفية التي يراها في الواقع.

السؤال الذي يظهر لنا: الآن لماذا يرفض الميت الجنازة، ويشتم ويطرد المعزين والمشاركين، لماذا يحقّرهم.. الخ، الإجابة عن هذه الأسئلة وغيرها تستدعي التفكير في الشاعر ومرجعياته وحياته، ومن ثم موقفه من الحياة والعالم والناس، كأنه غير متصالح مع المحيط الفكري، والاجتماعي، والسياسي وغيره، وزاد حدة الأمر ما تعبّر عنه الصورة، كما سلف لوجهه المتجهم، وبلونه الترابي، وعلى أرضية لونية قريبة من الترابي الفخاري القرميدي، وهذا اللون ومرجعيته تقود للصلصال، وخلق الإنسان، ويمكن أن يظهر بمعاودة القراءة دلالات تتعدد من قارئين مختلفين. وهذا الأمر لصالح النص، إذ بقدر ما ينفتح على دلالات متفرعة، بقدر ما يكون أكثر تشبعاً بالفكر والمعرفة.

إننا ندرك أهمية هذه المعاني بوصفنا متلقين، إذا علمنا بتسلط ثيمة الموت على ما عداها، على مدار النصوص الشعرية، بل تصبح مسألة مضمونية مرافقة للشكل، لإنجاز شعرية خاصة تشير إلى الشاعر وفلسفته، حول إشكالية الموت، وفي ذلك بالطبع ملامح وجودية متحررة من الأفكار السائدة، شئنا أم أبينا، وليس بالضرورة أن نتفق معها فكراً، لكن هذا ما يمكن أن يحتمله نص الحوامدة، وهي فلسفة، إذا ما تعمقنا في دلالاتها، تعطي مفهومات تتعاكس مع مفهومات المؤسسات الأخلاقية والدينية لدى الإنسان في هذا

الكون، غالباً، وصولاً منه لتأسيس حرية خاصة للإنسان، ثم لإعطاء تمركز خاص مختلف حول مفهوم الإنسان، لا كما كان، ولكن كما يمكن أن يكون.

الحوامدة يسجل اختراقاً لافتاً للمنظومة الفكرية التقليدية السائدة، أنى كان مصدرها، في غالبية نصوصه، وهذا الفعل التجريبي لا نجده ببساطة عند الشعراء الحداثيين، فهو يبدو هنا معنياً ببعض الثيمات والتفاصيل المركزية التي يمكن تثويرها لتصبح موضوعاً إنسانياً، فهو لم يتوسل موضوعات لقصائد تقليدية، وبأساليب كتابية تقليدية أيضا، ولم يذهب لتناول ما يعرفه كثيرون من رثاء، وهجاء، وغزل، وحديث على الذات فخراً أو مدحاً... الخ، ولم يسع إلى الإمتاع والتصفيق، بقدر ما يسعى إلى البحث عن قارئ مختلفٍ لأفكار يمكن أن تكون مختلفة عن الاعتيادي والواقعي؛ لهذا كان يُنظرُ لهذا الشاعر في الساحة المحلية، نظرة اختلاف، وشكّل بأساليبه ورؤاه حالة لافتة في الشعر الأردني، وتمكن حقيقة من اختراق الساحة المحلية وغير المحلية، بما يطرحه من أفكار.

الوجودية في النص، النص الوجودي.

علينا التفريق أولاً، وقبل ولوج عالم التحليل للنصوص موضوع هذا الديوان بين النص الذي يحتوي على مضامين وجودية، هنا وهناك، وبين النص الملتزم الذي تفوح منه رائحة الوجودية، بمجرد التعامل معه، ويبدو بالتالي نصاً أيديولوجياً بامتياز، ربما من الصعب أن نجد نصاً بريئاً نقياً نقاء تاماً، من الأبعاد الفكرية والأيديولوجية، أنى كان هذا النص، حيث كل نص يقدم وجهة نظر ما، ويمكن أن يقدم خطاباً في ثناياه، بحيث تتوارد لذهنية المتلقي أبعادٌ تذكّره بمنهج، أو فكر أو مدرسة... الخ. ويرى(مفتاح) أنه من الصعب أن نجد نصاً لا يخلو من المقصدية، لقوله" لم تخلُ كتابة– مما رأيناه ومما لم نره– من الإشارة إلى القصد، والقصدية، المقصدية، ومما يفيد هذا المعنى، فالباحثون يجعلون المميز الأساسي بين لغة الإنسان وغيره هي المقصدية"(26)، ونضيف: وطرائق الأساليب المتبعة في الكتابة.

النص عندما يقع في دائرة الأيديولوجيا وينغلق عليها، تصبح مساراته مغلقة على نفسها، أو كما يرى(علي حرب) في مثل هكذا نصوص، فيصف الخطاب المنتج من النص بأنه" خطاب يقع أسير إشكالاته"(27)، وهذا مزلق خطير يقلل من فاعلية النص ويهدم

كثيراً من فنياته. والسؤال الذي يبرز هنا، إلى أي حد كان الشاعر الحوامدة واعياً لمثل هذه المسائل؟

للإجابة على هذا السؤال سوف نتناول نصوصاً شعرية من المجموعة، تؤيد المسار الذي سنسير عليه، وهو وعي الشاعر لهذا المزلق في كثير من المواقع، في ديوانه، وذلك بتوسل طرائق فنية وموضوعية، ومن هذه الطرائق تضمين المكونات في نصه للأبعاد الإنسانية والكونية، والتراثية، والأسطورية... الخ، ومن ثم حاول تجنب الصور والاستعارات التقليدية، واللغة الكلاسيكية، أو المستقاة من المعجم اللغوي القديم، البعيد عن روح العصر. وسنقتصر في دراستنا على نصين من المجموعة، وبما يفيد هذا البحث وهدفه، وحتى لا نسهب كثيراً في التكرار والقول، وهذا لا يمنع من وجود إمكانية للتطبيق في هذا الاتجاه على معظم قصائد الديوان.

1- قصيدة" موتى يجرّون السماء"[(28)]:

في البعد اللغوي، لم تعد شعرية النص الشعري، قائمة على الأبعاد البلاغية، والمحسنات البديعة، كما أسلفنا، أو على الصور الفنية المستهلكة، والتزويق اللغوي، هنا وهناك، على مدار القصيدة. صار على الشاعر والمبدع، الذي يعيش العصر واجب الوعي بمقتضيات النص الجديد، والنقد الجديد، المتحول باستمرار، لا سيما بعد أن" أخذ النقد الجديد في الوطن العربي شكلاً جديداً، وإن لم يخلُ من محاولات متعثرة، ظلت تقف عند مرحلة البلاغة التي اهتمت أكثر بالشكل وصورة الكلام والصياغة.."[(29)]، دون إعطاء أهمية كافية لما ورائيات النص، من أفكار وفلسفات ومرجعيات تنفتح على دلالات عميقة.

قد يبدو الكلام، بسيطاً، متداولاً وشفيفاً، لكنه بعد معاودة القراءة يتحصل القارئ على حزم دلالية كثيفة، كامنة في باطن السياقات، بحيث تبدو القصيدة بهذه الكيفية منجماً دلالياً، إن جاز التعبير. هذا المنحى نادى به غير شاعر وناقد حديث، بمعنى صار بإمكانية النص أن يقترب لغة من المتداول والعادي، شريطة عدم الابتعاد عن روح اللغة، بوصفها المادة الخام التي يتوسل بها الشاعر والمبدع، لإنجاز وتحقيق النص.

إن تبسيط اللغة، ولا أقول الدلالة، يجعل من النص الشعري أكثر تداولا وتناولاً، وهذا ما حدا بناقد حديث، إبراهيم السامرائي للقول: إن الحديث عن اللغة الشعرية حرج، وحساس، وشائك؛ فاللغة الشعرية الحديثة تمثل مرحلة انعطاف كبيرة في تاريخ الأدب العربي كله"[(30)]، ويقول في مكان آخر" دراسة اللغة في الأدب موضوع مهم جداً، وتأتي

أهميته من حيث علم الدلالة الحديث، وذلك أن اللغة علم يخضع لسنة التطور، وأن المفردة عالم يفيض بالقوة ويزخر بالحياة، وأن الحي لا بد أن يتأثر بالزمان والمكان"[(31)].

اللغة عند الحوامدة، بهذه الكيفية، عذراء بكر أبداً، يقاربها ليودعها تجاربه الخاصة، فاللغة كالبحر، والشعر كالأمواج المتشكلة فيه على حد أدونيس، في مقابلة شخصية معه في لبنان، ولهذا تنتج الرغبة في لعبة اللغة، وصولاً إلى لعبة المعاني، وتتوهج هنا رغبة الشاعر مع اللغة ليعيش حسه الوجودي الخاص به، بوصفه رائياً، ومنتجاً لفكر يقارب الحياة والكون.

تنطلق اللوحة الشعرية الأولى من السياقات التالية، ولا نود الخوض في العنوان لهذه القصيدة، إذ سبقت الإشارة إليه سابقاً:

موتى يجرون قبورهم نحو المساء.
أرملة تقرص خد النهار
كمثرى جافة
حديد طري.

وفي اللوحة الشعرية الثانية نجد السياقات التالية:

أشجار سرو تهبط عن سطح الخوف
تنـــــزُّ دماً عند الفجر
تبكي جنودها الأسرى.

يتبين في هذه السياقات، غياب مظهرين من مظاهر القصيدة التقليدية، وحتى التفعيلية، التي درجت العادة على سماعها، هذان المظهران هما: الصورة الفنية التقليدية، المصاحبة للاستعارات المستهلكة، والوزن العروضي بصرامته والشكل التقليدي القديم للقصيدة. في ظل هذا الغياب، لنا أن نسأل: ما الذي يقيم شعرية النص هنا:

يرى كمال أبو ديب في بحثه عن الشعرية التي تكمن في مسألة التحفز والتفريغ، التي يُنظِّر لها في كتابه الشعرية، أن الشعرية في بعض مكوناتها تكمن في بنية النص، " وهي الشيء الذي نستطيع إخضاعه للتحليل المتقصي، الذي يبدو أن ينابيعه تفيض من أغوار عميقة في الذات الإنسانية.. وتفسر جوانب منها الدراسات التي تربط بين الشعر، والطقوس، والأسطورة، والموسيقى، كما تفسر جوانب منها الدراسات الفرويدية– نسبة إلى فرويد S. Freud– واليونغية– نسبة إلى يونغ YouEng– والتي تربط بين الشعر

وعقد القمع والجنسية، أو اللاوعي الجماعي والنماذج العليا، أو بين الشعرية والحس الديني– سلباً أو إيجاباً"[32] وهذا يقترب من مفهوم(بارت R. Barthis) عند دمجه الشعرية بإشكالية الإلتقاء بين اللحمة والعالم[33].

في اللوحتين السابقتين، قد تبدو اللغة بسيطة، قريبة من التناول، لكن المضمر فيها يحيل إلى أبعاد مشبعة بالفلسفة، والرؤية للحياة والوجود. تتكرر ثيمة الموت بالكيفيات التعبيرية التالية:(موتى يجرون قبورهم)، هنا موت معلن وصريح، لكن السياق يحيل إلى موت غير اعتيادي، موتى يكمن فيهم نبض الفاعلية والحركة بعد الموت، وهذه من سمات الحيوات، لا تتعطل قدرتهم، ويرفضون العدم والعدمية، التي هي مكون أساسي في مفهومات الوجودية، وهنا يبرز السؤال لماذا؟ وهل يوجد أموات بهذه الكيفية؟ ثم إن هذا المعطى يحملنا على تذكر الأموات الأحياء، كما في الآية الكريمة:(لا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله أمواتاً بل أحياء عند ربهم يرزقون)، ومع ذلك، النص لا يريد هذا فقط بل يريد دلالات أخرى نجد لها جذوراً في الفلسفات الأخرى، لا سيما الوجودية.

السياق العام للنص يشير إلى موت متحقق واقعياً، مرفوض خيالياً، يمكن أن يقبل لا شعورياً، ومجازياً، ثم أنهم لا يبعثون هنا وفق المفهومات الدينية، وهم يتحركون، ويعيشون حياة ثانية بفعل ما، وتنجم الحياة من ذواتهم وإنسانيتهم. المسألة هنا بمثابة التجسيد لإنسانية الإنسان، وحريته، وعدم رجوعه إلا إلى ذاته، لينبثق منها، ويرتد من الوجود وإليه، إنها الحرية بامتياز، لذا القبور خلفهم، والموت خلفهم، يتبعهم– حيث يجرون القبور– والموت هو الأضعف، فهم الموتى/ الأحياء، يملكون مصيرهم بذواتهم لا بذوات غيرهم، يعودون للحياة وفاعليتها بإرادتهم، لا بفضل السماء، وهنا تبدو اشتغالات المتخيل السردي والصوري، وهذا ما يكسر أفق التوقع والانتظار عند المتلقين، ويغير من اتجاه المفهومات التي اعتاد عليها المتلقون في نصوص تقليدية، حيث الحرية، وتقديم الذوات بهذه الكيفية هو عبور لأفق الوجودية وعوالمها.

لم يقف الأمر عند هذا الحد، ففي اللوحة الأولى، أيضا، تندس فكرة الموت في كل السياقات، ففي السياق– السطر الأول– يُعلن الموت بصراحة، وفي الثاني عبر كلمة (الأرملة)، وهي كلمة تنطوي على معنى الموت المضمر، من حيث الفقد، فالأرملة تقرص خد النهار، فهي وإن عانت من الفقد والموت، مازالت تعيش، وإن ماتت معنوياً، وحسب العرف الاجتماعي والتقليدي.. الخ، حياة أخرى على طريقتها، لذا فهي تقرص

(تغازل) النهار بما يكتنفه من دلالات إيجابية، تبعث على النور والحياة، من مفهوم الذات (الأرملة هنا) التي ترفض الموت المعنوي، وتحقق ذاتها من خلال وجودها، وذوبانها مع المعنى الإنساني العميق، ومن هنا تتحسس الأمل وتحاول استجلابه ومداعبته.

أما في السطر الثالث– السياق– نجد(كمثرى جافة)، ويتبطن فيها معنى اليباس والموت، وجفاف الأنوثة، وإجفاف الأبعاد الجنسية، وانسحاب نسغ الحياة من الثمرة، وتثير أيضاً هذه الثمرة ما تثيره من دلالة التكور، والولادة... الخ، لكنها تعطلت، واللافت أن سياق الإحياء للجفاف لم يتحقق هنا، ومثل ذلك يكون للحديد أيضاً، الذي يبدو على غير عادته، فيه طراوة، وإطراءات الحديد وليونته لا تكون إلا بالانصهار، وهو نوع من فقد لهيئته وفاعليته الواقعية، والاحتراق سبيل إلى سلب خاصية الحديد لروحه، إن جاز التعبير، فهو موت من نوع مختلف، وبقاء الحديد بهذه الحالة وعدم عودته لصلابته، محاولة لعدم الجريان في مسار الشعرية، أسلوبياً، حتى لا يكون التكرار عبثياً هنا، ثم يفتح أفق تفكير مختلف للسؤال: لماذا بقيت دلالة الموت قائمة في الكمثرى– الجفاف– والحديد من حيث الانصهار؟ هل الكمثرى والتكور لها علاقة بالأنثوية؟ هل لها علاقة بالإنسانية؟ هل لها دلالة في الحياة.. الخ؟ وفتح مزيد من الأسئلة يعني فتح مزيد من الدلالات، ومثل هذه الأشياء تعوض عن ما يمكن فقده على مستوى التركيب الإيقاعي التقليدي.

لعل اللوحة الثانية، ومن خلال لغتها التي تبدو بسيطة، متداولة كذلك، لكنها مشبعة بكثافة معنوية، وهذا ما يحقق شعريتها، إذ نجد الموت كذلك ينسل إلى سياقاتها، وبتنويعاته المختلفة، لكن هذه اللوحة لا يمكن تجزئتها، وعلينا، بوصفنا متلقين، أن نأخذها كوحدة واحدة، فاللوحة الأولى تقوم على ومضات، كل ومضة تنتهي بسطر شعري على البياض، وكل سطر ينغلق أسلوبيا على معناه من جهة، ويتعالق مع السطر الآخر بطريقة خفية، فيما وراء السياق من جهة أخرى، بمعنى تقوم اللغة الشعرية في اللوحة الأولى على تقنية الإنجاز المشهدي، والدرامي أحياناً، فكل سطر يقدم مشهداً تصويرياً، يمكن تمثله عبر المخيلة. اللوحة الأولى، كذلك، عبارة عن دفقات مشهدية معنوية في آن، فكما يمكن أن يكون السياق الشعري لغوياً هنا، يمكن أن يكون تصويرياً، تجريبياً، ثقافيا.. وينطوي على(مسافة الفجوة والتوتر) على حد تعبير الناقد كمال أبو ديب، كما سبق.

السياق الشعري في اللوحة الثانية يشير إلى تقنية ما يسمى(شاهد العيان)، الراوي في النص هنا ينقل مشهداً، يرسمه بالكلمات، فيتحول إلى ما يشبه الكاميرا الراصدة والراسمه للحدث، حيث أننا نعيش في عالم تتداخل فيه الأجناس الأدبية، وقد لفت الانتباه غير ناقد حديث إلى حركية الدراما وأهميتها في الشعر، فهذا الباحث(أحمد سخسوخ) يرى التداخل بين الدراما والشعر منذ العصور الأولى ويستمر، ولم يخفت إلا في عصر الانحطاط، ثم عاد للظهور بشكل قوي، وها هو يقول:" إذا ما كان الشعر قد امتزج بالنثر في نسيج درامي واحد، كما حدث في عشرينيات القرن الماضي، فإنه يُعد تطويراً للدراما الشعرية التي أسماها إليوت بـــ(شعر المسرح) والتي مزج فيها النثر بالشعر"[34].

الدراما تعمق المشهد، وتحفز المخيلة على التصور، عبوراً إلى الدلالة بشكل يبدو أكثر وعياً، ويتحول السرد بهذه الكيفية الكتابية إلى حركية فاعلة ومؤثرة في المتلقين، لأن السرد الدرامي هو" بث الصورة بوساطة اللغة، ويتم تحويل ذلك إلى إنجاز سردي.. ولا علينا أن يكون هذا العمل السردي خيالياً أو حقيقياً"[35].

السياق الشعري ينقل لنا في اللوحة السابقة، بوصفنا متلقين، مشهد(السرو/ الشجر) الذي يرتعد خوفاً– وهي صورة إنسانية– حيث يؤنسن الشجرة، ويتساقط مجروحاً وقتيلاً، إذ ينسل إليه الموت، بعد أن يُسفح ويموت على مذبح الحياة، وينزُّ دماً، لكن هبوطها– الشجرة– أيضاً، ليس بالهبوط الواقعي، إنه هبوط عن سطح الخوف، فالسرو يتجاوز إشكالية الخوف، لا يخاف الموت، تماما كما الشاعر الذي– في صوته يتمثل صوت الراوي في بعض القصائد، وكما في النص على الغلاف– إن هبوط السّرو هبوطٌ إرادي، فكلمة(تهبط)، الفعل المضارع هنا، يحيل إلى الاستمرارية، والفاعل هي الأشجار، بذواتها، تتحرك باتجاه إنجاز مهمة عظيمة، تمجيداً لإرادة الإنسان الذي تُمنع عنه الحرية، إنه الأسير، هنا تماهي الشئ والإنسان، بمعنى آخر بين الوجود والإنسان، وهذا من الملامح العميقة للوجودية، عندما يرى الإنسان نفسه مجرد شيء في الوجود، كما بقية الأشياء، لها حضورها وفاعليتها.

أما فعل البكاء في السياق الشعري للوحة نفسها، فقد ارتبط بلحظة حنو الشجرة، كأنها أم رؤوم، وارتبط في الوقت نفسه بزمنية مبهجة، زمن اشتعال الضوء في الوجود، وانطلاقة الأمل، إنه زمن الإنسان المقاوم، الذي يعيش حياته في ظلال الغابة، ويصير

أسيراً، والأسر يحيل لغة إلى العدو، والبكاء ليس بالدمع وإنما بالموت، هنا تصبح ثيمة الموت والجرح إيجابية، على عكس المتوقع، حيث من الهدم يأتي الإنبناء، والجرح والموت يحيل إلى الخلاص؛ فالشهيد، والقتيل يلاقي الموت لقاء قضية سامية يفتديها، هو نوع من تمجيد الإنسانية، وتحقيقاً لذواتها أمام من يريد أن يسلب حريتها، الموت/ الجرح هنا موت إرادي كذلك، لإحياء الآخرين.

من هنا تعلن الفردية الإنسانية حريتها بامتياز، على طريقتها هي، لتتوجد، ولتصنع وجودها كما تشاء. وهذا كذلك يذوب في معاني الوجودية والإنسانية، ويصبح النص إنسانياً عالمياً له أفضية غير مغلقة، يصلح، ليس لشعب بعينة، ولا لأمة بعينها، وإنما يمثل الإنسانية إنطلاقاً من تمجيد حرية الإنسان، من جهة وتمجيد الأشياء في الوجود. الحياة بهذا المعنى تتخذ شكلاً آخر له معنى مختلف عما هو موجود في الواقع، والأشياء تتخذ هنا عبر توظيفها معنى مختلفاً، يصبح لها قيمة ومعنى، والشاعر في توسلاته بهذه المعاني العميقة للوجود يحقق ذاته، ويرى أن إنسانيته تمارس قوتها وحريتها، وهذا ما يؤكده(عبد الرحمن بدوي) الوجودي عن الوجوديين، بقوله:" وبمقدار شعورنا بالحياة والقوة يكون إدراكنا للوجود، وعن طريقها فحسب، نستطيع أن نعرف ما الوجود: الوجود تعميم لفكرة الحياة والإرادة، والعقل، والصيرورة، ذلك لأن الحياة تقويم، ولكي يحيا الإنسان لا بد أن يضع قيماً. وهذا التقويم نفسه هو الوجود"[(36)]، وكثير من السياقات الشعرية عند الشاعر الحوامدة تمتزج فيها القوة والإرادة والفعل والتوكيد على الحدث وصولاً إلى التغيير والتحول، وتحقيق الذات الإنسانية في هذا الوجود، والكون الذي يرى فيه الشاعر استلاباً لكينونة الإنسان ووجوده، بسبب من الحضارة الزائفة التي تلفه.

شيء آخر يمكن أن تحيل إليه مثل هذه السياقات، المشبعة شعريتها بفلسفة ما، برؤية ما للحياة والعالم والناس، ألا وهو البعد الأيديولوجي، وقد قدمه الشاعر بطريقة غير مباشرة، من خلال تقديم لمفهوم خفي، يستحضره المتلقي عبر مرجعياته التي تعينه في استرجاع مدلولات معنوية خاصة، ومن وجوده وبيئته، وواقعه المعاصر، أو من تاريخه، القارئ لهكذا نصوص سيتمثل فعل الشهادة والمقاومة، والدفاع عن المظلوم وعن الحرية، وكل ما له صلة بتحقق إمكانيات الوجود الإنساني.

في هذه البنى الأسلوبية يتحقق الدمج بين الفكر والشعر، بين الشعرية والفلسفة، وهذا يعطي شحنات خاصة، لم تعتدها كثيراً القصيدة التقليدية. يقول أدونيس في كتابه الشعرية، عن مثل هذه الحالات اللغوية:" ففي هذه الخاصية ينصهر الفكر والشعر في وحدة الوعي، بحيث يبدو الفكر، أنه يتصاعد من الشعر كما تتصاعد من الوردة رائحتها"[37]، اللغة هنا تصبح فوق عادية، لا تواصلية، ما دامت دخلت إلى أفق الشعر، بهذه الأسلوبية للتعامل مع اللغة، تصبح اللغة كونية، إنسانية، ولا تنغلق على نفسها.

لقد أحسن الشاعر صنعاً هنا بأن قدم الأيديولوجيا بطريقة لا مباشرة، حيث حضورها في النص بشكل مباشر يعمل على الانزلاق في تغييب فنيات العمل النصي، وبالتالي تخريب شعرية النص، وبهذا يمكن قبول الأيديولوجيا في النص، ويصعب قبول نص الإيديولوجيا، الذي ينغلق على معنى يتأسس سلفاً، ويشكل إطارا قاتلاً للدلالات وانفتاحها.

بعد هاتين اللوحتين ينفتح النص على سياقات أخرى يبرز فيها صوت الراوي في النص، ولا أقول صوت الشاعر، إذ يصبح هو وليس هو في آن، ويتداخل السردي في الشعري، إجناسياً، حتى لا يبدو الشاعر وكأنه يسرد سيرته الذاتية. لكن لنقف هنا على ما نجده، وكأنه سيرة للراوي، داخل النص، فمن خلال اللغة والسياقات الشعرية المثارة، نجد: ذاتاً تغادر منزلتها الأخيرة، وهنا ينطوي أيضا معنى الموت، ومغادرة الحياة، لكن في هذا الرحيل يتجسد العبور إلى عالم يسنده الصباح(الجدار) وفيه حياة من نوع آخر، حيث نقرأ:

أغادر منزلتي الأخيرة.
أجلس تحت سور الصباح.
أرقب سوط الضابط
يجلد فأراً ميتاً
ليرهب الكلاب الضالة،
ليقتل الأفكار الحرة.

ثم إن هذه الذات، الساردة، تأخذ صفة الرقيب، وتعود تقنية المشهد ثانية، من خلال كلمة(أرقب) التي تنطلق على لسان الراوي، الذي يحكي حكايته، ولا يريد تقديم الحكاية قصاً، وإنما يتوسل بشعرية لافتة من خلال عبور تقنية كسر أفق التوقع

والانتظار، ومن خلال بنية الجمل بتركيبتها، التي تحيل إلى متخيل وإلى صورة فنية، كما نجد في الصورة المنبثقة من الجملة(يقتل الأفكار الحرة)، حيث يقدم مشهداً يحوي: ضابطاً، والفاعلية ليست له وإنما للسوط، كأنه هو صاحب الحدث والسلطة، بمعنى يؤنسن السوط، وتعود إشكالية الموت للظهور مرة أخرى ذائبة في معطى اللغة الكثيفة، في جوانيتها، حيث تقدم إشكالية الموت مقابل الإنسان الممسوخ في هيئة فأر، وفي هيئة كلب، حيث يكون الفأر درساً للكلاب الضالة، كل ذلك وصولاً للهدف وهو:(قتل الحرية) وقتل الأفكار الحرة، مثال على قتل حرية الإنسان، والوجودية بذاتها تمجد الحرية والأفكار الحرة، وهذا النص يُظهر مدى القمع للسلطة المتمثلة بالسوط.

لم يقف الأمر عند هذه الحد إذ يستمر المشهد لتقديم حالة الراوي الذي يخون النار، ولكن بانزياح أسلوبي مقصود، حتى لا يستمر الإيقاع الكلامي، وبذات الرتابة بتقديم مشاهد متوالية، فيتوسل الشاعر بتقنية أخرى، ويشحن السياقات بالتعالقات النصية، التي تعطي عمقاً آخر يضفي على اللغة هالة متجددة من الدلالات، ويبدأ الانحراف الأسلوبي من خلال أسلوب الالتفات، من ضمير الأنا المتكلمة للرواي إلى ضمير الجماعة، حيث السياق التالي:

أشعلوها في ورق الدروز
جرحوا مئذنة الصوفي
قتلوا معزاة غاندي
كسروا صليب التلحمي
فجروا بئر الكتمان
تباهوا بارتكاب مجازر جماعية في حق الزهور

السؤال الذي يبرز الآن، مع وجود الموت كذلك بطريقة خفية، في الاشتعال والاحتراق، وهو: من هم هؤلاء الذين:(أشعلوها في ورق الدروز، وجرحوا المئذنة، ومن قتل المعزاة، وكسر الصليب، وفجر بئر الكتمان، وتباهى بالمجازر)، الضمير في السياقات السابقة يحيل على(هم)، وبقي في ذمة المجهول، ليتخيل كل إنسان من هم الذين قاموا بهذه الأفعال السلبية، بالتأكيد مثل هؤلاء لهم حضور سلبي في ذهنية وذاكرة المتلقين أنى كانوا.

في مثل هذه السياقات الشعرية يكمن التأسيس والتوكيد على فعل الشر ضد الإنسانية، ممن يقترف هكذا عمل، ويتباهى بهذا العمل الشنيع، وفي الوقت نفسه يقتلون الجمال الإنساني، ويلوثون الطبيعة.

هنا الشعر ينقل الإحساس بالشئ وليس هو، لا وجود لاستعارات، ولا مجازات، ولا محسنات بديعية مخترقة للمألوف، لكن الذي يحيل إلى العمق والفكرة، هو هذا الكمون الضمني للمعنى خلف السياقات، وعبء استرجاع هذا الكمون يحتاج إلى دربة ودراية وتجربة خاصة، تتقاطع مع تجربة ومرجعية منشئ النص.

ما يصدر عن هؤلاء، هو صدور عن عدو لا يريد الخير للذات الأولى، الفرد – الإنسان– بدليل أن المتناصات تحيل إلى نماذج لها حضورها في ذاكرة الجماعة، وهنا يتجلى فعل اللغة، والقدرة على استثمارها من قبل منشئ النص، حيث تظهر فكرة (ياكبسون R. Jakobson) في كتابه:(قضايا الشعرية)، الذي يقيم فكرة مركزية تؤسس لشعرية النص، من خلال" إسقاط محول الاختيار على محور التأليف"[(38)]، فاختيار الكلمات (الدروز، المئذنة، الصليب، غاندي... الخ)، ونظمها في كيفيات تعبيرية معينة، يشير إلى دلالات أسلوبية وفكرية، تتكون وفق مرجعيات تستثير في ذهن القارئ آفاقاً معينة، ومنابع ينهل منها المعاني المتعددة.

مثل هذه المتناصات تقود القارئ إلى إحداث مقاربة بين ما تثيره هذه الكلمات في سياقاتها: التاريخية، والتراثية، والدينية، وبين ما يمكن أن يكون عليه الحال في واقع معين ويود النص أن يقود إليه، فالحريق لورق الدروز يحيل إلى مأساة الدروز، وكسر الصليب يحيل إلى الهدم والتهميش وتعطيل للفكر الخير والمتسامح، الذي نادى به عيسى عليه السلام، وفي الوقت نفسه يقدم تهديماً للفكر الصوفي، الذي يمثل أبعاداً دينية لافته، منها رؤيته للكون والحياة بالمعنى الوجودي.

ونجد الشاعر في هذه السياقات الشعرية، المشبعة بالفكر، يضيف للبعد المسيحي البعد الإسلامي، ومن ثم يبث الراوي الفكر الإنساني الحر الذي تمكن من تسجيل حضور لافت في الحياة الإنسانية، كالتي نادى بها المهاتما غاندي، وهنا تنفتح الدلالة على الغرب، حيث استحضار زيارة غاندي للغرب مع عنزته، وكيف كان يمثل نهج الإنسان الحر، الذي لا يرضى التبعية، وقام بتأسيس عالم مختلف صار منهجاً فيما بعد، وتزداد الدلالة تعميقاً، في ذاكرة المتلقين، عندما يصل إلى السياق الذي يتمركز حول هؤلاء الذين

يرتكبون المجازر بحق السحر والجمال المتمثل في كلمة(الزهور) وما لها من ظلال جمالية في الوجود.

اللغة، والمشهدية، والتصوير، والمعطيات الكامنة خلف كل ذلك، يقدم تصوراً وفكراً، عن هؤلاء الأعداء الذين يمجدون الشر، ويستثمرونه في قتل الإنسان وحريته، والبحث عن مصيره، والقارئ العربي سيصل بالنتيجة إلى الأعداء الذين سلبوا الأرض، وكسروا الصليب... الخ، وسيرى أنهم اليهود والغرب، وكل من يعادي الحرية الإنسانية.

مثل هذه الأفعال السلبية والمشينة، تظهر من خلال صور شعرية لافتة، لكنها تتأسس على معطى الخيال هنا؛ فالريح مصدر الحركة، وتحريك الأشياء، سلبياً، فقد جاء من ينوب عنها، ولا داعي لها، فلتبتعد عن الأجواء مادام الأعداء والأشرار، وهم في السياق من أشرنا إليهم، سيقومون بمهمتها ويزيد. حتى هنا لا يغيب الموت، ففي ثنايا الريح يأتي الدمار والهدم الذي يقود للموت.

في ظلال هذه الطقسية، الغرائبية، إن جاز التعبير، وفي ظلال اليأس عن مواجهة الأشرار، يزداد التوتر والقلق، وهي ملامح وجودية كما أسلفنا سابقاً، يحاول الشاعر أن يلتفت لتبيان مقدار هذا العجز، فالعاجزون عن الفعل والعمل والمقاومة، وعن تغيير الواقع، ليس لهم إلا التضرع والدعاء وغير ذلك، وهذه القيم لا تجلب إلا مزيداً من الخسارات، وفي هذا الاتجاه يبرز ملمح التجاوز للسلوكات الأخلاقية والدينية، تلك التجاوزات التي تشجعها وتنادي بها الوجودية، إذ ترى فيها فعلاً مقيداً لحرية الإنسان، ومعطلاً لسعيه إلى التغيير وخدمة الإنسانية، ولهذا نجد السياق التالي معبراً عن مثل هذه الأفكار، وبأسلوبية الومضات الشعرية ومنها:

السماء سرير الضعفاء.

الأرض بستان الجريمة.

هذا السياق الشعري، يطرح من خلاله عبثية التكاسل، والضعف والتراخي، والفزع إلى السماء التي تمثل البعد الإلهي الديني، وهذا اختراق للتابو المقدس، في سبيل تحقيق وجودية الوجود، وتحقيق الذات الإنسانية. ويبرر الشاعر هذا المنحى بتقديم فكرة صارخة، نعيشها في الواقع، ويتحسسها الإنسان في وجوده، بأن الأرض– الكون– أصبح أفقاً لفعل الشر، والجريمة، والقتل والموت، وما إلى ذلك من أفعال تحد من وجود الإنسان وحريته، فأية وجودية أبعد من ذلك.

2- قصيدة" ليست ميتةً هذه القصيدة"[39]

منذ البداية، ومن عنوان هذه القصيدة، يظهر التقديم والتأخير في بنية الجملة، فقد قدم الشعر أسلوب النفي(ليس) توكيداً على إلحاحية مسألة الموت في ذهنه، هذه المسألة التي تُعد بحق المركزية والبؤرة التي تتوالد منها أفكار الوجودية والإنسانية، وما يتفرع عنها النص من دلالات، ثم أن الشاعر أسبل وصف الموت على شئ نعرفه في وجداننا وحياتنا، وليس على كائن حي، الشيء وليس الإنسان هو الذي يموت، ثم إن الخطاب هنا وفي هذه الجملة يبدو بمثابة الرد على من يصف القصيدة بالموت، فأية قصيدة هذه التي لا يريد لها الشاعر الموت؟ ولماذا؟ وما هو أثر الموت على الشاعر عندما تموت القصيدة؟ ... إلى غير ذلك من الأسئلة.

كانت القصيدة قديماً توصف بأنها الكلمة، وتعني مجمل ما يقوله الشاعر في القصيدة، بمعنى ما يوجهه من خطاب للآخر، فنجد هذا الوصف لدى بعض النقاد العرب القدماء، فيقول كلمة فلان ويعني قصيدته، وهذا أبو العلاء المعري يستخدم هذه العبارة في حواراته مع الشعراء في رسالة الغفران، ولا نريد أن نتوسع في الدلالة لكلمة(الكلمة) وما تضمره من مرجعيات اجتماعية ودينية... ونكتفي هنا بما يفيد تحليلنا.

إن ما ينجزه الشاعر من نصوص(كلام) هو الذي يبقى بعد موته، هذا من جهة، ثم إن ما ينجز من أفعال وأحداث تمرر عبر القصيدة، التي يقولها الشاعر، هي مواقف ورؤى له، يريد لها الديمومة، حتى ولو وصفها البعض باللاجدوى، أو بوصف المنتهية والميتة، قد تكون ميتة بالنسبة لشريحة ما، لكنها ليست ميتة لشرائح أخرى، وربما ميتة في وقت ما، وحية في وقت آخر، ولا بد هنا أن نأخذ معنى الموت وحكايته على المعنى المجازي، الذي هو أساسي في حدث الشعرية. ما يمكن أن يلاحظ على هذه القصيدة:

أ- جاءت هذه القصيدة على شكل لوحات، يفصل بينها فضاء بصري، يلاحظ من خلال القراءة، والانتقال من لوحة إلى أخرى، وعديد هذه اللوحات هو: خمس عشرة لوحة.

ب- معظم اللوحات جاءت باللازمة الشعرية التي تنفتح على السياقات الشعرية التالية لها وتصب في مدلولاتها، وجاءت هذه اللازمة بحرفيتها مرة، وبتحويرات مرة أخرى، وعلى الشكل التالي:

- ليست ميتةً هذه القصيدة.
- ليست ميتةً هذه القصيدة.
- ليست مصيدة للدود. – يعني القصيدة–
- ليست مريضة هذه المئذنة. – يعني القصيدة–
- ليست ميتةً هذه القصيدة.
- عصفورة طريدة. – يعني القصيدة–
- ليست ميتةً هذه القصيدة

من هذا التشكيل المتكرر للازمة، تبدو سبع لوحات قد تكررت فيها اللازمة، وجاءت البقية بدون اللازمة، وإن كانت بالطبع مضمرة بطريقة أو أخرى فيها، ثم جاءت اللازمة بحرفيتها في أربع مرات، وتم عليها تحوير في المواقع الأخرى.

ج– جاءت اللوحة السادسة مسبوقة ببياض– فضاء بصري يتجاوز نصف الورقة، وبنفس الطريقة في اللوحات الثامنة والرابع عشرة.

د– أما اللوحة الأخيرة فجاءت على خلاف اللوحات جميعها، فقط من سطرين، لتشكل قفلة وخاتمة، تتمحور على وصف ملاك الموت فقط، ويصفه بالزائر الغريب.

فعلى مستوى الشكل، لم يلتزم الشاعر برتابة معينة، لا في توزيع اللوحات على البياض البصري، ولا في توزيع السطور الشعرية وحجمها، فكان خارجاً على المألوف، منطلقاً بحرية تحددها تدفقات النفس الشعري لديه، ثم إن البياض الذي أفرد له مساحة لافتة بين بعض اللوحات، كانت بمثابة مساحة للتريث والتفكر والتأمل، فيما سبق من قراءة للّوحة، أو اللوحات السابقة، وبدت كل لوحة كأنها قائمة بذاتها، وفي الوقت نفسه متعالقة مع نسيج القصيدة بكامله.

هذا التعالق بين الذات الإنسانية وفكرة الموت، يأتي مضمونياً، بالتوكيد على خيط الموت الذي يسري من بداية النص الشعري حتى نهايته، والتوكيد على فكرة العدم والعدمية، ومصير الإنسان، وموقف الإنسان من الموت في هذا الوجود، فإذا كان الإنسان جسداً سيفنى لا محالة ويموت، فإن المبدع، والشاعر خاصة، يحاول أن يحيا من خلال تجاربه وكتاباته بعد الموت، فكم من شاعر مهما تطاول الزمن وتعددت الجغرافيا، ما زال حياً بيننا، فما دمنا نقرأ نصوصه، ونتناولها بالقراءة والتمثل والتحليل، فما زالت حية، فكم من شاعر جاهلي وغير جاهلي يأخذ حضوره اللافت في مساحة شعرنا العربي المتداول

في عصرنا، وهذا دليل واضح على حياة النص، وأن القصائد لم تمت، بل خلّدت أصحابها، وربما تخلد آخرين في موضوعاتها.

الشاعر يبدو مطمئناً ومتيقناً أن ما يكتبه سيكون خالداً على مر الزمن، وخلود النص يسحب معه خلود الشاعر، مهما تقادمت الأزمنة، فهو لديه إحساس بقيمة هذا الذي يكتب وأهميته، رغم اعتراضات البعض عليه، ويرد على هذه الاعتراضات بالنفي المطلق، بأن قصيدته لن تموت. فهذا، مثلاً، أبو تمام في عصره لم يلق قبول كثير من النقاد، ولم تستسغه ذائقة العصر، لكنها فيما بعد كان مدرسة تُحتذى، وشغل النقاد والناس فيما بعد.

لم يكتف الشاعر بنفي الموت عن القصيدة نفياً اعتباطياً، وإنما يحاول أن يقدم تبريرات لعدم الموت، وذلك بما يراه هو على لسان الراوي في القصيدة– إن جاز التعبير– ففي اللوحة الأولى يجد أن في هذه القصيدة أفكاراً ورؤى مهمة وكونية وإنسانية، وهي ليست قصيدة فئة أو شريحة معينة، إنها قصيدة الإنسانية، ويحدث الشاعر اختراقاً سلبياً في الدلالة، للوهلة الأولى، هذه الدلالة السلبية، تُعد ملمحاً وجودياً بامتياز، لأن الوجودي سواء أكان شاعراً أم غير شاعر، يرى في بعض المعتقدات السائدة عوائق للفكر، وفي بعض المسلمات الجاهزة كأنها أصنام راح يمجدها الإنسان، وتحجر على فكره، يقول بعض الفلاسفة الوجوديين:" واسم نيتشة NietzscheF. يرتبط بنقد جذري للدين، وللفلسفة، وللعلم، وللأخلاق، ذلك أنه رأى أن الإنسانية قد عاشت حتى الآن عبادة أصنام في الأخلاق وأصنام في السياسة، وأصنام في الفلسفة؛ لهذا رأى أن مهمته هي الكشف عن هذه الأصنام وتحطيمها"[40].

شاعرنا يحاول أن يفيد من مثل هذه المعطيات، ويسجل بعض الأفكار الوجودية في شعره، ليحطم كثيراً من الأشياء، بحثاً عن التحرر في الفكر، ليقدم ما يعتقد أنه يُحدث اختراقاً على السائد، ففي جملة(إنها– القصيدة– ترفو جوارب السماء)، تصدمنا هذه العبارة، لما للسماء من قداسة ومرجعية في معتقداتنا، ومن محمولات المعاني العلوية لها، ولمكانتها عبر التراث، والزمن، وفي الحياة. فهو عندما يؤنسن السماء بكائن حي له جوارب تهرّأت، وفي ذلك ملمز واضح تجاه ما تعنيه السماء لدى القارئين، الذين لديهم اعتقادات دينية واضحة، لكنه عندما يضيف إلى الجملة سياقاً آخراً، هو:(بخيط من نور) تصبح الدلالة إيجابية، بعد أن صدمت القارئ بسلبيتها، وبهذا تبدو القصيدة مترفعة عن

الأرضية لتصبح علوية، وكلماتها تبث النور في الوجود، وهو، الشاعر أو الذات الساردة في النص، منبع هذا النور لأنه الباث لسياقاتها الشعرية.

ولم يكتف بأن القصيدة ترفو، بمعنى تُصلِحُ، وإنما انطلق إلى معطى مهم يحيل إلى الواقع الحضاري الإنساني، بين(شرق وغرب)، مع علمنا بأن الشاعر ينتمي للشرق، ولادة وحياة وحضارة، فهو يرى أن الشرق يحتاج إلى إصلاح، كذلك؛ فالوجه مقدمة الشيء، وصلاح الوجه صورة عن صلاح الكل، لهذا يأتي بالسياق الشعري:(تحبك وجه الشرق بعباءة فضية)، فهو يأتي أيضاً هنا ببعد قيمي ثمين، يضاف إلى البعد الأول الثمين كذلك، فقبل الفضة جاء بخيط من نور، وبعد الفضة، جاء أيضا بسياق إيجابي وله بعد قيمي(بيد من ذهب)، وبهذا تكتمل الصورة لدى القارئ، بأن هذا النهج في القصيدة ومضموناتها، نهج إيجابي ثمين، يغير وجه العالم، أو على الأقل يستُر عري الشرق، ويستر طرائق تفكيره، من خلال إرادته، وحرصه على إخاطة عباءة من ذهب للجسد (الشرق)، إذا، هو ينتصر للشرق ويقدسه، لا سيما عندما يضيف الجملة التي تتضمن اليد التي تمسح جبين الغروب، بمعنى لا يريد للشرق ولا لحضارته أن يصيبها الأفول. ويحاول أن يجمل الشرق، ويعيد إليه ما كان عليه من توهج وجمال، ما أمكن إلى ذلك سبيلا، وها هي اللوحة بكليتها:

ليست ميتةً هذه القصيدة:
إنها ترفو جوارب السماء
بخيط من نور.
تحبك وجه الشرق بعباءةٍ فضية.
تمسح جبين الغروب
بيدٍ من ذهبْ.

أما اللوحة الثانية، فيتابع حلم الشاعر الوجودي المغامر، الذي يريد تغيير العالم، ليصنع وجوده كإنسان، يصنع وجوداً يليق بإنسانيته، وعلى طريقته، ليتحرر من عالم جلب إليه الحزن والموت والدمار، عليه أن لا يعبأ بالمصاعب،" فإذا تحرر من هذه القيود كلها فليعتمد على نفسه وحده، لكن هذه الحرية ليس معناها السير على الهوى، وإنما معناها أن لا يأبه الإنسان للعناء والقسوة والحرمان، بل والحياة نفسها، وأن تكون لغرائز

الرجولة والنضال، وحب الظفر، والسيادة على الغرائز الأخرى"[41]. اللوحة التالية تجسد هذه المبادئ، وهي اللوحة الثانية من القصيدة:

ليست ميتةً هذه القصيدة

إنها حلم بحار أرعن.

كسر الليل بطرطقة خاتمه على دفة السفينة.

خان البحر بغناء شجي

عن طفلة يتيمة

كانت تحتضن التراب خوفاً من الذبول.

ليست مصيدة للدود.

ليست نبتاً شيطانياً

في يد الحاوي

الحاوي الذي مد يده في جحر الزمان.

أقلع عن عادة اللهو مع فرائسه.

فهو يمجد القصيدة التي لا تموت، ولن تتحول إلى جيفة يأكلها الدود، لأنها منذورة للحياة والإحياء، وهو على يقين من هذا، بدلالة إلحاحه على إيراد اللازمة ويكررها، فالقصيدة يُسبلُ عليها الفاعلية والحركة، حتى أصبحت حلماً للإنسان الذي يبحث عن التغيير، رغم المخاطرة والمغامرة، فهو بحّار يستشرف المستقبل ويحلم به، ويحاول القفز إليه، ويخوض المصاعب، ويعبر البحار وصولاً إلى الهدف، لا يثنيه شيء، ويبدو الأمل وارداً في تخليص الطفلة اليتيمة، ربما تكون هذه الطفلة الحضارة الشرقية، التي أصابها الوهن، وما زال فيها بقايا حياة، ذلك أنها تتشبث بالتراب/ الوطن/ التاريخ/ التراث... الخ، والبحار المغامر قد يقابل الإنسان المخلّص، والمنقذ، قبل أن يتسرب الموت للشيء بعد الذبول، وربما يكون الرمز لدلالات أخرى، مثل الذات أو غير ذلك، لكنّا نجد هناك شيئاً في طريقه إلى الموت، ولهذا فالمنهج والسبيل للإحياء والخلاص من الموت والذبول هو القصيدة، وهي ليست نبتًا شيطانياً، بمعنى ما يمضي فيه لن يجلب الشر، وإنما الإنقاذ، والخلاص، والخير، والحياة.

ولم يكتف الشاعر بهذا المنحى، وإنما يحاول أن يعطي مفتاحاً لحسه الوجودي في النص، ومن خلال سياق شعري، يأتي في اللوحة التالية من لوحات القصيدة، عندما

يذكر مسائل(العدم والملكوت ونهاية التاريخ، والأرق والقلق)، وكل هذه المكونات تحيل بطريقة أو بأخرى إلى الوجودية، وتنفتح فيها الدلالة، بشكل لافت على مرجعيات وجودية، كما سنرى تالياً في اللوحة:

ليست ميتةَ هذه القصيدة

ربما يكون القارئ دائخاً في تعداد موبقات العدم.

ربما يكون الشاعر ذاهلاً في تسريح القصائد في برية

الملكوت.

ربما يكون العالم نائما في نهاية التاريخ.

مقبلاً على تلويث الدم بحبر الأرق.

تأتي هذه اللوحة، بعد مساحة بيضاء– فضاء نصي– تساوي نصف الورقة، التي كتب عليها اللوحة، وهذه المساحة تفرد وقتاً للتأمل، والخلاص من محمولات اللوحة السابقة. الشاعر يوجه كلامه إلى القارئ، ويحاول أن يعيد إليه وعياً مختلفاً عما اعتاده في هذا الوجود، فيدفع بالسياق الذي يحاول أن ينشله مما هو فيه من ارتباك وتيه وضياع، لهذا يصفه بالدائخ، ويشكك بقدرته على الوصول إلى نتيجة لقوله(ربما)، ويعني هنا أي إنسان يطلع على دلالات هذا النص، واستراتيجياته وصولاً لهدف ما، يحاول أن يقدم له وعياً مختلفاً ومفهومات مختلفة عن الوجود والعدم، ومن رؤية وجودية، يبثها في نصه، لتتسل إلى ذاكرته برويّة وهدوء، ثم يأتي بتعبيرات أخرى وجودية، وهي(حركة الذهول عند الشاعر)، وبعدها يقذف بعبارة أخرى تتضمن(بريّة الملكوت) التي تحيل إلى الكون، ليصل إلى موت الزمن والتاريخ حيث ينام العالم، وينتهي بمسألة(الأرق)، وهنا ينقذ الشاعر شعرية القصيدة، حتى لا تبدو مغرقة في سياق نثري، فيقدم صورة قائمة في مكوناتها على الخيال، من خلال السياق:(تلويث الدم بحبر الأرق)، وفي هذه الصورة يقدم الشاعر لفتة ذكية لمكونين من مكونات الوجودية، وبعدهما الإنساني، وهما: الموت من خلال ذكر الدم، والأرق الذي يحيل إلى المكابدة والتعب... الخ.

وبعد أن يتملّك الشاعرُ القارئ، ليصبح مأخوذاً بما رسمه له من شباك، للوقوع في حبائل المعنى، وما يقود إليه، يدفع له بجرعات أخرى من موقفه من الحياة، والكون، والناس، ويُصعّد من الجرعات الوجودية والكونية، فيكثف الجمل ويتابع التقديم لمعطيات من الوجودية مثل:(الاعتراض على الطبيعة)، ولفت الانتباه إلى(بؤس العالم)، وإلى

(ثيمة الخوف)، والسخرية من بعض المواقف المستجلبة، من المعتقدات والعادات، كعبارة(دثريني بلحاف الزهد)، وصولاً إلى الملاذ والخلاص، وما يراه الشاعر من سبيل لتحقيق الذات، والوجود، وراحة الإنسانية، وهو(الحب الذي يعبُرُ شريان العالم)، ويمنحه الدفقات الحياتية، ويستمر في هذا الاتجاه حتى نهايات القصيدة، ويختم الشاعر بخاتمة مهمة، يصف فيها الموت بـــ(الزائر الغريب) هذا الزائر الذي خلسة يقدم لنا نهاية الحياة، إنها الفاجعة. كل هذا وغيره نجده في السياقات الشعرية التالية، في اللوحات الأخيرة:

عصفورة طريدة

عطرها نافذ

....

تحفر بريشها بؤس العالم

ترفع لائحة اعتراض في وجه الطبيعة.

.....

غطي أحلامي بشرشف الخوف.

دثريني بلحاف الزهد.

ليست ميتة هذه القصيدة.

إنه الحب يعبر شريان العالم

إنه الرمز الخفي في شفرة الحلاج

الرمز المقدس في ترهات ليوناردو دافنشي.

....

ملاك الموت ليس شبحاً يطل من عالم الخرافة.

إنه الزائر الغريب يسكب ماء المهزلة في كؤوس العتمة.

ويمكن أن تضاف دلالات أخرى عميقة، لما ذهبنا إليه، تزيد من حدة الحس الوجودي في النص، لا سيما إدخال المتناصات التي تحيل إلى أعلام بارزين، لهم رؤى فلسفية وفكرية مهمة، نجد في طياتها ملامح وجودية، عالمية وإنسانية، في الوقت نفسه، كصورة الحلاج، ومنهجه العصي على التفكيك، والمتجدد عبر الزمان والمكان، وما يحدثه عبر الزمن من آراء متجددة على كتاباته وأفعاله، ومثله، وإن من زاوية أخرى الفنان العالمي دافنشي.

وبعد، يبقى موسى حوامدة، بوصفه شاعراً، محركاً للعادي والمألوف من الأساليب الشعرية، ومجدداً لافتاً للانتباه، فيما سعى من أجله، حتى يكون له صوته وخصوصيته، ومكانته، على الساحتين المحلية وغير المحلية. ونأمل أن تأتي دراسات أخرى، مستقبلاً، لإعطاء هذا الشاعر ما يستحق من دراسات نقدية تليق بنصوصه وأفكاره.

الهوامش:

1- للبحث في مثل هذه المسائل التي تتعلق بالوجودية، والتأسيس لها منذ بداياتها الأولى يمكن الرجوع لمؤلفات عبد الرحمن بدوي خاصة، مثل كتاب: الإنسانية والوجودية في الفكر العربي، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، 1950، وكتاب الزمان الوجودي، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، 1946. وكتاب:(صليبا جميل)، من أفلاطون إلى أرسطو، دمشق، د.ن، 1953.. الخ.

2- الندوي(محمد)، الاتجاهات الوجودية في الشعر العربي، الهند(عليكرة)، منشورات جامعة عليكرة، 2007، ص 9.

3- سارتر(جان بول) الغثيان- رواية- بيروت دار الآداب، ط4، 2004.

4- الندوي(محمد)، الاتجاهات الوجودية في الشعر العربي، المقدمة.

5- العقاد(عباس محمود) يوميات، ج1، القاهرة، دار المعارف، 1963، ص 255.

6- سارتر(جان بول)، الوجودية مذهب إنساني، ترجمة عبد المنعم الحفني، ط4، القاهرة، نشر وتوزيع مكتبة راديو، 1977، ص 14.

7- المصدر السابق، ص 18/ 19.

8- المصدر السابق، ص 18.

9- سورة البلد: الآية 4.

10- نقلاً عن: بدوي(عبد الرحمن) الإنسانية والوجودية، في الفكر العربي المعاصر، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، 1950، ص 126.

11- ويلك(رينية) وأوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، القاهرة المجلس الأعلى لرعاية الفنون، 1972، ص 120.

12- فوكو(ميشيل)، كتاب الكلمات والأشياء، بيروت، مركز الإنماء القومي، ص 53.

13- المصدر السابق، ص 54.

14- المصدر السابق، ص 254.
15- الهاشمي(علوي) السكون المتحرك، دراسات في البنية الأسلوب، الإمارات العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1993، ص 13.
16- لمراجعة المزيد عن أنماط الصورة وحركيتها، يمكن مراجعة: لويس(سي. دي) الصورة الشعرية، ترجمة نصيف أحمد الجنابي، بغداد، منشورات دار الشؤون الثقافية، 1982.
17- بدوي(عبد الرحمن)، الإنسانية والوجودية، ص 137/ 138.
18- الماكري(محمد)، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1991، ص 179.
19- نقلاً عن: مكاوي(عبد الغفار)، قصيدة وصورة، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع119، 1987، ص 7.
20- عبابنة(يحي) مجلة أفكار الأردنية، كتاب الأشياء والصمت لعبد الرحيم مراشدة، الأشكال الطباعية ودلالات النص ع 194، سنة 2004، ص 38.
21- حوامدة(موسى)، موتى يجرون السماء، مجموعة شعرية، القاهرة، دار أرابيسك، 2011، ص 41.
22- المصدر السابق، ص 46.
23- أدونيس(علي احمد سعيد)، الصوفية والسوريالية، بيروت، دار الآداب، دار الساقي، 1992، ص 175.
24- الجاحظ(عمر بن بحر)، البيان والتبيين ج1، بيروت دار الفكر للجميع، 1968.
25- جيرو(بير) السيمياء، ترجمة أنطون أبي زيد، سلسلة(زدني علماً) بيروت، منشورات عويدات، ص).
26- مفتاح(محمد) دينامية النص- تنظير وإنجاز- بيروت المركز الثقافي العربي، 1987، ص 38.
27- حرب(علي) النص والحقيقة، الممنوع والممتنع، ج3، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 1995، ص 134.
28- الحوامدة(موسى)، موتى يجرون السماء، ص 41.

29– بعلي(حفناوي)، مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة، عمان، منشورات أمانة عمان الكبرى، 2007، ص 10.
30– السامرئي(إبراهيم) لغة الشعر العربي المعاصر، كتاب مهرجان المربد الشعري، بغداد منشورات دار الشؤون الثقافية، 1989، ص 8.
31– المصدر السابق، ص 6.
32– أبو ديب(كمال)، الشعرية، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، 1987، ص 22 وما بعدها.
33– بارت(رولان) الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد برادة، 1982، ص 33.
34– سخسوخ(أحمد) الدراما الشعرية بين النص والعرض المسرحي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005، ص 14.
35– مرتاض(عبد الملك) في نظرية الرواية، مجلة عالم المعرفة، الكويت، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1998، ص 256.
36– بدوي(عبد الرحمن) نيتشة، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ط4، 1965، ص 164.
37– أدونيس(علي أحمد سعيد) الشعرية، بيروت، دار الآداب، 1985، ص 74.
38– ياكبسون(رومان)، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون الدار البيضاء، دار توبقال، 1988، ص 33.
39– الحوامدة(موسى)، ديوان موتى يجرون السماء، ص 17.
40– بعلي(حفناوي)، مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة، ص 376.
41– بدوي(عبد الرحمن)، نيتشة، ص 197.